

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи



КОРЯЧКИНА Антонина Викторовна

**АНГЛОЯЗЫЧНЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КИНОДИСКУРС
И ПОТЕНЦИАЛ ЕГО ИНТЕРПРЕТАТИВНО-
КОММУНИКАТИВНОГО ПЕРЕВОДА**

Специальность 10.02.04 — Германские языки

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
кандидат филологических наук,
доцент Петрова Е. С.

Санкт-Петербург

2017

Содержание

Введение	5
Глава 1. Кинодискурс и его перевод.....	13
1.1. Кинодискурс среди других типов дискурса	13
1.2. Кинодискурс как конструируемый знак	27
1.3. Лингвистический код кинодискурса.....	37
1.4. Становление кинодискурса и модусов его перевода	50
1.5. Современная практика киноперевода	60
1.6. Основные положения теории киноперевода	68
1.7. Методы и приёмы перевода	80
1.8. Основания интерпретативно-коммуникативного метода перевода	99
Выводы по главе 1.....	106
Глава 2. Англоязычный художественный кинодискурс в аспекте интерпретативно-коммуникативного (нелинейного) перевода	110
2.1. Методология и методика исследования	110
2.2. Материал исследования.....	113
2.3. Результаты анализа приёмов перевода, составляющих метод.....	116
2.3.1. Субституция высказываний.....	116
2.3.1.1. Лингво-паралингвистическое замещение	117
2.3.1.2. Паралингво-лингвистическое замещение	118
2.3.1.3. Паралингво-паралингвистическое замещение	118
2.3.1.4. Разноплановость приёма субституции	119
2.3.1.5. Закономерности субституции высказываний	124
2.3.2. Добавление высказываний.....	125
2.3.2.1. Добавление в ракурсе «в кадре»	125
2.3.2.2. Добавление в ракурсе «несинхрон».....	130
2.3.2.3. Добавление в ракурсе «за кадром»	132
2.3.2.4. Закономерности добавления высказываний	137
2.3.3. Опускание высказываний	139
2.3.3.1. Опускания в ракурсе «в кадре».....	139

2.3.3.2. Опускания в ракурсе «несинхрон»	143
2.3.3.3. Опускания в ракурсе «за кадром».....	147
2.3.3.4. Закономерности опускания высказываний.....	149
2.3.4. Модуляция высказываний.....	151
2.3.4.1. Модуляция на основе антонимии.....	151
2.3.4.1.1. Антонимическая модуляция «фазы развития ситуации»	152
2.3.4.1.2. Антонимическая модуляция «характер оценки».....	156
2.3.4.1.3. Антонимическая модуляция «ориентация в пространстве»	158
2.3.4.2. Модуляция на основе конверсности	159
2.3.4.3. Модуляция на основе обусловленности	164
2.3.4.3.1. Результирующая модуляция «выведение оценки (восприятия)».....	165
2.3.4.3.2. Результирующая модуляция «выведение побуждения».....	167
2.3.4.3.3. Каузальная модуляция «выведение мотивации».....	171
2.3.4.3.4. Каузальная модуляция «выведение аргумента».....	172
2.3.4.4. Закономерности модуляции высказываний	176
2.3.5. Вариантное преобразование высказываний.....	177
2.3.5.1. Варьирование на основе понятийного инварианта	178
2.3.5.2. Варьирование на основе композиционного инварианта	182
2.3.5.2.1. Варьирование на основе тематического инварианта	183
2.3.5.2.2. Варьирование на основе аудиовизуального инварианта	187
2.3.5.2.3. Варьирование на основе синтаксического инварианта	188
2.3.5.2.4. Варьирование на основе пропозиционного инварианта.....	190
2.3.5.2.5. Варьирование на основе эпидигматического инварианта....	193
2.3.5.2.6. Варьирование на основе фонетического инварианта	195
2.3.5.3. Варьирование повторений на основе синонимии	196
2.3.5.4. Закономерности вариантного преобразования высказываний	199
2.3.6. Дискурсивное преобразование высказываний.....	200
2.3.6.1. Ситуативное преобразование дискурса.....	201
2.3.6.1.1. Дивергенция повторяющихся высказываний	201
2.3.6.1.2. Конвергенция высказываний через повторение.....	204
2.3.6.1.3. Смысловое соотнесение высказываний	206
2.3.6.1.4. Вербализация аудиовизуального ряда.....	208
2.3.6.1.5. Типизация интерактивной схемы.....	211
2.3.6.1.6. Осложнение семантической контаминацией.....	212
2.3.6.1.7. Связанная перестройка дискурса	215
2.3.6.2. Ролевое преобразование дискурса	216

2.3.6.2.1. Подмена адресата.....	216
2.3.6.2.2. Подмена говорящего	220
2.3.6.2.3. Подмена говорящего и адресата	222
2.3.6.3. Закономерности дискурсивного преобразования.....	223
2.3.7. Адаптация высказываний.....	226
2.3.7.1. Адаптация через варьирование смысла.....	226
2.3.7.2. Адаптация через модуляцию	230
2.3.7.3. Адаптация через перестройку дискурса	231
2.3.7.4. Адаптация через компенсацию	233
2.3.7.5. Закономерности адаптации высказываний	234
2.3.8. Компенсация высказываний	235
2.3.8.1. Транспозиция	235
2.3.8.2. Транспозиция с добавлением	237
2.3.8.3. Транспозиция с вытеснением	239
2.3.8.4. Транспозиция с вытеснением и добавлением.....	240
2.3.8.5. Закономерности компенсации высказываний	241
2.4. Результаты анализа исследуемого метода перевода	242
2.4.1. Элементы кинодикурса, переводимые нелинейно	242
2.4.2. Приёмы перевода	244
2.4.3. Факторы-актуализаторы преобразований	245
2.4.4. Закономерности метода.....	250
Выводы по главе 2.....	252
Заключение.....	256
Список сокращений и условных обозначений.....	260
Список литературы.....	262
Список источников примеров	284
Список иллюстративного материала.....	293
Приложение 1 — Российский кинопрокат.....	294
Приложение 2 — Каталог исследования	296
Приложение 3 — Количественные результаты анализа	305

Введение

Иностранные кинофильмы составляют основу российского кинопроката и, как правило, демонстрируются в кинотеатрах в дубляже. Этот принятый для официальных релизов модус перевода создаёт впечатление, что русскоязычная версия с точностью воспроизводит оригинал. Однако исходный и переводной кинодискурсы могут обнаруживать структурно-смысловые расхождения, вызванные применением интерпретативно-коммуникативных приёмов перевода. В результате реплики, не отражающие актуально сказанное в подлиннике, оказываются объектом критики оригинального авторского стиля и функционируют в качестве цитат наравне с буквально переведёнными репликами. Подобные случаи привлекают внимание переводчиков, переводоведов и любителей кино, но анализ единичных примеров не позволяет сделать обоснованных научных обобщений о наблюдаемом явлении.

Степень разработанности темы. С середины 1990-х теория кинодискурса и киновидеоперевода (КВП) находятся в процессе активного становления (краткий обзор направлений изучения КВП см. в [Корячкина, 2012]). Корпус диссертаций и монографий по данной тематике небольшой, но быстро пополняющийся. В работах рассматриваются семиотическая природа кинофильмов [Ефремова, 2004; Зарецкая, 2010], их литературные источники [Игнатов, 2007; Покидышева, 2007], интертекстуальные связи [Иванова К. Ю., 2001; Сургай, 2008] и использование речи [Давыдова, 2005; Мишина, 2007; Цыбина, 2005; Bubel, 2006; Kozloff, 2000]; освещаются основы КВП [Горшкова, 2006; Снеткова, 2009; Chaume, 2004a; Martí Ferriol, 2006] и перевода названий кинокартин [Антропова, 2008; Бочарникова, 2014]; предлагаются принципы дидактики КВП [Матасов, 2009].

Публикации о кинодискурсе содержатся также в тематических сборниках и периодических научных изданиях, в том числе в переводоведческих журналах.

Помимо академических материалов, имеются источники о кинематографе как искусстве и индустрии (например, сайты [Кинопоиск; Невафильм Research; European Audiovisual Observatory; IMDb; Romir Movie Research], а также заметки исполнителей КВП (например, документальный сериал [Легенды дубляжа])).

Анализ литературы показывает, что интерпретативно-коммуникативный метод перевода, в том числе с английского языка (АЯ) на русский язык (РЯ), до сих пор **не был последовательно изучен**. Это вызвано сложностью концептуализации семантико-синтаксических перестроек и неоднозначностью отношения к ним (несмотря на признание необходимости преобразований в переводе, традиционной переводческой прескрипцией остаётся выбор ближайшего семантического соответствия — ср.: [Латышев, 2000, с. 28–31, с. 270; Newmark, 1991b, p. 7; Nida, 1964, p. 166; Venuti, 1995, p. 307–313]). Также препятствие составляют трудоёмкость расшифровки аудиовизуального материала и отсутствие методик изучения речи как части поликодового образования.

Актуальность исследования определяется необходимостью теоретического осмысления англоязычного художественного кинодискурса и практики его перевода, малой изученностью семантико-синтаксических трансформаций и использованием при рассмотрении деятельности по анализу и интерпретации кинодискурса когнитивно-дискурсивного подхода.

Целью исследования является определение потенциала применения к англоязычному художественному кинодискурсу интерпретативно-коммуникативного (нелинейного) метода перевода.

Объектом исследования является англоязычный художественный кинодискурс, **предметом** — 1) нелинейно преобразуемые единицы англоязычного художественного кинодискурса, 2) приёмы, формирующие изучаемый метод перевода, 3) факторы, определяющие переводческие решения, и 4) взаимосвязи единиц, приёмов и факторов.

Для достижения указанной цели поставлены следующие **задачи**:

1. Представить теоретические предпосылки исследования ключевых для работы явлений: художественного кинодискурса, киноvideоперевода и интерпретативно-коммуникативного метода перевода;
2. Разработать методологию и методику анализа англоязычного художественного кинодискурса в аспекте интерпретативно-коммуникативного перевода, а также принципы формирования каталога и корпуса исследования;

3. Выявить закономерности применения к англоязычному художественному кинодискурсу каждого приёма, составляющего исследуемый метод перевода;
4. Выявить соотносительную частотность применения к англоязычному художественному кинодискурсу нелинейных приёмов перевода;
5. Выявить единицы англоязычного художественного кинодискурса с высоким потенциалом к нелинейным преобразованиям;
6. Выявить ведущие факторы, позволяющие прогнозировать отход от структурно-смыслового параллелизма при переводе англоязычного художественного кинодискурса;
7. Выявить системно-организационные характеристики исследуемого метода перевода, проявляющиеся на материале англоязычного художественного кинодискурса.

Научная новизна результатов состоит в том, что в работе впервые:

1. обосновано выделение кинодискурса среди других типов дискурсов;
2. определены компоненты кинодискурса и принципы их организации в семиотический конструкт;
3. обосновано разделение двух традиционно выделяемых методов перевода, «слово в слово» и «смысл в смысл», на 1) буквальный, 2) трансформационно-семантический и 3) интерпретативно-коммуникативный (нелинейный), а также предложены перечни приёмов перевода, образующих каждый из методов;
4. исходный перечень из 7 приёмов, составляющих интерпретативно-коммуникативный метод перевода, включающий субституцию, добавление, опущение, модуляцию, вариантное преобразование, адаптацию и компенсацию, дополнен 1 новым приёмом, а именно приёмом дискурсивного преобразования, реализуемым по принципу синтагматической ассоциации высказываний в обход актуально звучащей речи;
5. для каждого из указанных приёмов выявлены подвиды, в том числе ранее не отмеченные в научной литературе;
6. выявлено, что единицей киноvideоперевода является аудиовизуальный фрагмент, независимо от наличия в нём речевого высказывания;

7. выявлено, что преобразованию может подвергаться не только смысл и композиционная роль высказывания, но и атрибуция говорящего и/или адресата;

8. исходный перечень из 4 переводческих ограничений, включающий лингвистический, культурологический, семиотический и форматный факторы, дополнен 2 новыми факторами, а именно дискурсивным и субъективно-интерпретационным;

9. детализировано влияние на результат перевода особенностей работы когнитивных процессов восприятия, внимания, мышления и памяти;

10. создан полнотекстовый параллельный англо-русский корпус кинодискурсов, отобранных по критериям включения и исключения.

Теоретическая ценность работы состоит в том, что в ней систематизирован понятийно-терминологический аппарат в сфере теории кинодискурса и КВП, обосновано выделение кинодискурса среди других типов дискурса, описаны его компоненты и принципы их организации, раскрыты основные положения теории и практики КВП, охарактеризован современный российский кинопрокат, дополнены и детализированы классификации методов, приёмов и факторов перевода, разработана методика анализа кинофильмов с позиции лингвистики и переводоведения, определены закономерности применения интерпретативно-коммуникативного метода перевода к англоязычному художественному кинодискурсу.

Диссертация вносит вклад в развитие теории АЯ, теории кинодискурса и теории перевода, а именно уточняет теоретические представления об англоязычном художественном кинодискурсе и процессах восприятия, интерпретации и объективизации средствами РЯ англоязычной речи.

Практическая значимость полученных выводов заключается в их применимости в образовательных курсах для лингвистов и переводчиков, а также в разработке критериев оценки качества КВП и перевода вообще.

По **методологии** работа является дескриптивным, эмпирическим, неэкспериментальным, индуктивным, когнитивно-дискурсивным, системным, контрастивным, квалитативно-квантативным исследованием.

Методы включают: критический анализ научной литературы, дизайн каталога и корпуса исследования, создание параллельного англо-русского корпуса кинодискурсов, контрастивный семантико-синтаксический анализ (для выявления нелинейного перевода), лингвопрагматический анализ (для определения типов речевых актов), композиционный анализ (для определения типов риторических отношений), лингвопереводческий анализ (для определения приёмов перевода), когнитивно-семантический анализ (для определения соотношения оригинала и перевода), контекстуальный анализ (для выявления факторов преобразований), качественно-количественный анализ, описание и интерпретация результатов.

Материалом исследования служат данные англоязычных постановочных кинофильмов и их русскоязычных дублированных версий. **Критерии включения в каталог:** современность, популярность, признание; **критерий исключения:** неанглоязычные кинофильмы, документальные кинофильмы, анимационные кинофильмы, короткометражные кинофильмы. **Критерии включения в корпус:** модус КВП, студия озвучивания, успешность, производитель, время действия; **критерий исключения:** совместное производство.

Длительность 6 отобранных англоязычных кинофильмов составляет 663 минуты и совпадает со временем звучания переводного кинодискурса (удаление сцен или перемонтаж в версиях на РЯ не зафиксированы). Корпус насчитывает более 12 500 пар аудиовизуальных фрагментов, заключённых в более 1 500 парах минисцен; в карту проблем входят около 900 пар аудиовизуальных фрагментов из более 500 пар минисцен.

Теоретическую базу составляют труды по англистике (Е. И. Беляева, Е. С. Петрова, А. Г. Поспелова, Н. А. Трофимова, О. Е. Филимонова, Л. П. Чахоян, W. Mann, C. Mattheissen, S. Thompson, J. Searle), теории перевода (Н. К. Гарбовский, В. Н. Комиссаров, И. В. Неद्याлков, Я. И. Рецкер, А. Д. Швейцер, F. Chaume, J. Delisle, A. Hurtado Albir, L. Molina, J. L. Martí Ferriol, R. Mayoral, D. Kelly, N. Gallardo, P. Newmark, E. Nida, J.-P. Vinay, J. Darbelnet), теории, семиотике и лингвистике кино (М. М. Бахтин, М. Ю. Лотман, Г. Г. Слышкин, М. А. Ефремова, D. Arijon, S. Chatman, R. McKee).

Положения, выносимые на защиту. При дублировании англоязычного художественного кинодискурса на РЯ интерпретативно-коммуникативный (нелинейный) метод перевода применяется следующим образом:

1. Интерпретативно-коммуникативный метод перевода, понимаемый как общая установка на отход от семантико-синтаксической структуры оригинала, является второстепенным способом переработки кинодискурса.

2. Интерпретативно-коммуникативный метод перевода составляют 8 приёмов перевода, объединяющих ряд подтипов, что характеризует его как разноплановый и многообразный. Приёмы перевода реализуются не только как межъязыковая и межкультурная, но и как межсемиотическая трансформация, а в их основе лежат не только традиционно отмечаемые аналогический и логический типы ассоциирования, но и свободное сцепление представлений. Для каждого приёма выделяется ведущий механизм реализации.

3. Ядро исследуемого метода перевода составляют приём модуляции, приём вариантного преобразования и приём дискурсивного преобразования, описанный в работе впервые, периферию — приём добавления, границу — приём адаптации, приём опущения, приём субституции и приём компенсации.

4. Результат использования указанных приёмов является производным, но необратимым (не совпадающим с оригиналом в случае обратного перевода), что относит исследуемый метод перевода к репродуктивно-продуктивным видам творческой мыслительной деятельности.

5. Наибольшая вероятность нелинейного перевода выявлена у кинофрагментов, передающих эмотивные, оценочные, характеризующие, побудительные и фатические сообщения.

6. Обращение к исследуемому методу перевода определяют следующие обстоятельства:

6.1. Полисемиотический характер кинодискурса, позволяющий расширить перечень единиц перевода: Наряду с аудиовизуальными фрагментами, содержащими речь, интерпретации могут подлежать и аудиовизуальные фрагменты, не содержащие речь.

6.2. Заместительный характер дублирования и высокие компенсаторные свойства аудиовизуальных материалов: Полная замена звуковой дорожки позволяет не только пересматривать смысловое наполнение и риторическую структуру коммуникации, но и назначать участникам кинособытия коммуникативные роли, отличные от данных в оригинале.

6.3. Разноплановость, многообразие и интегративность факторов перевода: Наиболее значимым является сочетание субъективно-интерпретационного и семиотического факторов, то есть совместный эффект от индивидуального истолкования англоязычного высказывания и учёта смыслов, выражаемых невербальными аудиовизуальными кинокодами. Вторым по важности является дискурсивный фактор, связанный с представлениями о правилах организации коммуникации. Другие факторы: лингвистические проблемы, культурная специфика и требования формата КВП, оказывают наименьшее влияние.

6.4. Особенности когнитивных процессов восприятия, внимания, мышления и памяти: англоязычный художественный кинодискурс провоцирует переводчика на отход от заданных форм выражения в силу целостности формируемых образов восприятия, рассредоточения внимания между словесными, визуальными и аудиальными элементами, актуализации широкого спектра вербальных и вербально-логических семантических связей и влияния на перевод ближайшего контекста, сохраняемого в кратковременной памяти. Эти наблюдения указывают на ситуативность переводческих решений.

7. Применение нелинейных приёмов перевода обнаруживает закономерности, но строгой корреляции между единицами кинодискурса, действующими комбинациями факторов и выбором конкретной техники нет. Это характеризует исследуемый метод перевода как вариативно-вероятностный (эвристический).

Достоверность результатов обеспечена релевантностью рассмотренной научной литературы, обоснованным подбором материала, а также корректным применением выбранных методов исследования.

Апробация результатов проходила на семинарах кафедры английской филологии и перевода филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета (Россия) (2010–2016 гг.), семинарах кафедры перевода и коммуникации Университета Хайме I (Испания) (2012–2014 гг.) и пяти международных конференциях.

Результаты диссертации опубликованы в **8** научных изданиях, из которых **три** входят в перечень, утверждённый Высшей аттестационной комиссией.

Исследование было поддержано стипендией Президента Российской Федерации для обучения за рубежом студентов и аспирантов российских вузов в 2012/2013 учебном году.

Диссертация включает введение, две главы, сопровождаемые выводами, заключение, список сокращений и условных обозначений, список литературы (300 единиц на русском, английском, испанском, немецком и французском языках), список источников примеров (141 единица, в том числе 130 кинопроизведений), список иллюстративного материала (5 рисунков и 26 таблиц) и три приложения. Объём основного текста — 259 страниц, общий объём — 312 страниц.

Глава 1. Кинодискурс и его перевод

1.1. Кинодискурс среди других типов дискурса

Термин «дискурс» имеет широкую трактовку и используется для обозначения различных форм коммуникации с позиции из структурирования, предъявления и интерпретации. В лингвистике **кинодискурс** может рассматриваться: как коммуникативное событие, протекающее между режиссёром и кинозрителями, в ходе которого представляются и осмысляются некоторые сообщения; как совокупность языковых черт, характеризующих киногероев; и как система коммуникативных средств и установок, принятых в сфере культуры.

В настоящем исследовании нас интересует дискурс в первом значении — как результат и процесс взаимодействия [Кибрик, 2003]. **Англоязычным кинодискурсом** мы называем совокупность кинофильмов, лингвистический компонент которых представлен АЯ. Мы разделяем идею о том, что понятие дискурса актуализирует процессуальную сторону общения, а понятие текста называет статический объект [Демьянков, 2007]. Вместе с тем мы согласны с тем, что разведение этих понятий является неактуальным [van Dijk, 1998, p. 194].

Обзор исследований показывает, что авторы используют разнообразные термины: **кинодискурс, кинематографический дискурс, видеовербальный текст, кино/видео материал, кинодиалог, киноповествование, кинотекст, кинофильм (фильм), креолизированный текст, текст в регистре кино**. Кроме того, в работах расшифровку устного вербального компонента кинодискурса (dialogue list, master list), то есть **монтажную запись**, иногда называют **киносценарием** (тогда как термин «киносценарий» (preproduction script, screenplay) означает произведение кинодраматургии, относящееся к подготовительному и съёмочному этапам создания кинофильма), а также приравнивают к **внутриязыковым субтитрам** (captions, intralingual subtitles, monolingual subtitles), то есть записи реплик, которая не отражает актуально звучащую в кинофильме речь из-за ряда ограничений, требующих использования приёмов компрессии и опущения (подробнее о типах сценариев и «записей по фильму» см. [Сухая, 2010]).

Независимо от использованной терминологии авторы выдвигают в качестве объекта исследования одно из двух образований: либо весь **кинофильм** (кинотекст) как «связное, цельное и завершённое сообщение, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) и невербальных (иконических и/или индексальных) знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного функционально дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями» [Ефремова, 2004, с. 4; Слышкин, 2004, с. 37], либо только **кинодиалог** как «вербальный компонент гетерогенной семиотической системы — фильма, смысловая завершенность которого обеспечивается его аудиовизуальным рядом» [Горшкова, 2006, с. 13].

Сопоставление этих определений свидетельствуют о том, что кинофильм понимается как динамический процесс представления кинозрителям авторского сообщения, оформленного в виде аудиовизуального текста, состоящего из взаимосвязанных текстов подчиненного уровня, образованных средствами различных невербальных и вербальных кодов, что полностью соответствует принципам современного дискурсивного анализа и объясняет продуктивность и целесообразность исследования кинофильма как дискурса.

Охарактеризуем исследуемый художественный (игровой, инсценируемый, постановочный) кинодискурс по ключевым параметрам, принятым для разделения дискурсов: **модус**, **жанр** и **тональность** [Кибрик, 2009, с. 3; Chaume, 2004a, p. 16; Halliday, 1976, p. 22]. Параметры являются независимыми друг от друга, хотя и обнаруживаются пересечения.

Разделение дискурсов по модусу предполагает определение способа коммуникации. Кинофильм задействует одновременно два канала коммуникации: акустический и визуальный. Это определяет уникальность аудиовизуального модуса в сопоставлении с письменным модусом литературы, устным модусом вербальной коммуникации, визуальным модусом живописи и фотографии и аудиальным модусом музыкальных произведений и радиотрансляций.

Известны случаи увеличения количества каналов взаимодействия, но они единичны и являются скорее маркетинговыми ходами для продвижения картин. Так, для кинофильма «Землетрясение» [Earthquake, 1974] кинотеатры оборудовались системой *Sensurround*, которая производила низкочастотные звуки, вызывавшие в зале вибрацию и грохот, а в 2013 году парижская премьера кинофильма «Удивительная жизнь Пи» [Life of Pi, 2012], основное действие которого происходит в шлюпке посреди океана, состоялась в бассейне со зрительными местами в лодках.

Передача лингвистического компонента аудиовизуальных произведений происходит через два канала, что позволяет выделить элементы, имеющие устный модус, то есть устную речь и песни, и письменный модус, то есть письменную речь и надписи. Именно их наличие обуславливает необходимость перевода кинофильмов.

Устный вербальный код считается ведущим среди воспринимаемых при помощи слуха кодов кинофильма. Роль этого компонента в общей системе кинодискурса оценивается исследователями по-разному. Так, Ю. М. Лотман подчеркивает диалектический характер взаимоотношений словесных и изобразительных знаков [Лотман, 1998, с. 318]; на их равноправие указывает и Ф. Чауме [Chaume, 2004a, p. 26]. С. Козлофф считает, что вербальный ряд превалирует над видеорядом [Kozloff, 2000, p. 139]. Р. МакКи отводит слову в кинодискурсе подчиненную роль и усматривает в этой характеристике размежевание кинодискурса с другим аудиовизуальным дискурсом — театральным. Исследователь обозначает соотношение восприятия аудиторией вербального и визуального как пропорцию 20% на 80% для кино и 80% на 20% для театра и заключает: «Фильм мы смотрим, пьесу — слушаем»¹ (We watch a movie; we hear a play.) [McKee, 1997, p. 389]. О доминировании изображения пишут также В. Е. Горшкова и А. В. Козуляев [Горшкова, 2006, с. 137; Козуляев, 2015, с. 7]. В целом можно констатировать, что вопрос о положении лингвистического компонента в кинодискурсе не решен окончательно.

¹ Здесь (и далее) перевод источников с иностранных языков на русский язык наш.

Современная школа актёрской игры подразумевает естественное речевое поведение героев, что сближает речь киноперсонажей с разговорной речью. Нацеленность игрового кинодискурса на создание иллюзии правдоподобности происходящих событий, как отмечает С. Козлофф, даже ставит кинозрителей в положение подглядывающих и подслушивающих [Kozloff, 2000, p. 14–15]. Однако, по М. М. Бахтину, реализация художественного потенциала произведения происходит только в том случае, если аудитория переживает жизнь героя, как свою, а развитие зрительской активности в этическом направлении (ощущение нарушения чьего-то личного пространства) свидетельствует о разрушении эстетического момента [Бахтин, 1986а, с. 76]. По-видимому, эффекты подглядывания и подслушивания являются существенными не для кинодискурса, а других медийных дискурсов, например, для реалити-шоу.

В отличие от речи, порождаемой в момент говорения, которая встречается в кинохронике, речь в художественном кинофильме является «квази-спонтанной» [Горшкова, 2006, с. 13], «тщательно подготовленной» (*carefully prepared*) [Herbst, 1997, p. 294], рассчитанной на восприятие кинозрителями. Эта характеристика, «предварительно спланированное устное общение» (*prefabricated orality*), находит отражение на всех языковых уровнях [Baños-Piñero, 2009].

Продуманность решений касается не только вербального компонента, но и изобразительного и музыкального элементов кинодискурса, прописываемых в киносценарии. В противоположность прозе драматический текст является несамодостаточным, незаконченным, предназначенным не для чтения, а разыгрывания на театральной сцене или съёмочной площадке [Сафронов, 2002, с. 9]. На этом основании его модус можно назвать письменной трансформацией аудиовизуального дискурса.

Также как и пьеса, киносценарий имеет ограничение по объёму, требующее учитывать длительность конечного инсценируемого произведения, которая варьируется в пределах 30–120 минут для игрового кинофильма и 10–60 минут — для документального [Вакурова, 1997].

Если использование пьесы традиционно означает следование авторскому тексту и ремаркам, то киносценарий может несколько раз пересматриваться вплоть до полного изменения состава действующих лиц и развития сюжета. Так, значительная часть эпизодов кинофильма «Железный человек» [Iron Man, 2008] придумывалась сценаристами совместно с актёрами непосредственно в день съёмок. [Bridges, 2009]. Кроме того, даже при наличии согласованного текста исполнители могут иметь свободу импровизации. Например, во время съёмок кинофильма «Вики Кристина Барселона» [Vicky Cristina Barcelona, 2008] режиссёр В. Аллен полностью доверился актёрам П. Круз и Х. Бардему в плане передачи испаноязычных диалогов и позволил им говорить так, как, с их точки зрения, будет правильным для их персонажей [Cruz, 2012].

Таким образом, несмотря на присутствие элемента спонтанности, в силу наличия письменной основы и подготовленности модус диалогической речи кинодискурса характеризуется как: «произнесение текста, написанного для устного воспроизведения, словно бы он не был написан» (the speaking of what is written to be spoken as if not been written) [Gregory, 1967, p. 191].

По характеру дальнейшего функционирования кинодискурс обнаруживает сходство с письменным художественным текстом. Происходящее на съёмочной площадке фиксируется на плёнку для последующего монтажа и воспроизведения в готовом неизменном виде перед кинозрителем в отсутствии непосредственной обратной связи. В этом отношении в отличие от киносеанса или книги спектакль является уникальным коммуникативным событием в том смысле, что театральный дискурс (даже при точном воспроизведении авторского текста) обретает конкретное содержание только в момент исполнения на сцене и ориентирован на зрителей, находящихся в зале “здесь и сейчас”, — конкретных множественных адресатов. Различие кино и театра обусловлено и другим обстоятельством, связанным с модусом: кинозритель видит только то, что ему показывают, и только так, как ему это показывают, — в театре подобная визуальная манипуляция в полной мере невозможна [Тынянов, 1977а, с. 320].

Следующим важным параметром дискурсов является **жанр**. Под жанром понимают парадигму произведений, объединенных на основе общих правил композиционного построения и используемых лексико-грамматических средств [Кухаренко, 1988, с. 84; Тодоров, 1983, с. 367]. Таксономия жанров является на текущем этапе малоизученным вопросом как в дискурсивных исследованиях [Кибрик, 2009, с. 10], так и в киноведении [Chandler, 2000, p. 2].

При формальном структурном подходе жанр рассматривается как схема построения дискурса, включающая ряд функциональных элементов и правила их организации. Типичным формальным представлением кинодискурса является концепция трёхчастной драмы. В современном англоязычном кинодискурсе первая и вторая части (завязка и развитие событий) подчинены тому, чтобы привлечь и удержать внимание кинозрителя. Это напряжение снимается в самом конце, поэтому кульминация и развязка — самые короткие по длительности составляющие. Как отмечает режиссёр М. Бэй, «как только враг повержен, фильм заканчивается» (Once the enemy is destroyed, the movie is over) [Bay, 1998].

Жанровая схема кинодискурса с позиции обобщения содержания может быть описана в рамках классического структурного подхода, восходящего к Аристотелю. В этом случае, пишет С. Чэтмен, кинодискурс представляет собой реализацию одной из схем, выделяемых по типу протагониста и финала истории. Протагонисты делятся на «безусловно положительных» (unqualifiedly good), «безусловно отрицательных» (unqualifiedly evil) и «благородных» (noble) (вызывающих сочувствие и переживание за свою судьбу), а окончание истории может быть счастливым (комическим) или несчастливым (трагическим), что в совокупности даёт 6 формальный сюжетных линий, вызывающих у зрителей чувство удовлетворения, удивления, страха или жалости [Chatman, 1978, p. 85].

С. Чэтмэн со ссылкой на литературного критика Р. Крейна добавляет, что типология сюжетов может также учитывать объект изменений: ситуацию, персонажа и его мысли и чувства, что даёт «событийные сюжеты» (plots of action), «сюжеты характера» (plots of character) и «сюжеты мысли» (plots of thought) [Ronald Crane, 1957, прив. по: Chatman, 1978, p. 87].

Как структурный, так и содержательный подходы имеют свои недостатки, поскольку современный кинодискурс отличается многополюсностью системы образов и «незавершенностью формы»: так, например, «развязки являются одновременно завязками новых драм», «развязка не развязывает действие, а опрокидывает его», «нарушается классическое соответствие актёра и роли» и т. п. [Фрейлих, 1992, с. 256–257]. С. Чэтмэн делает вывод, что на текущий момент удовлетворительной классификации жанровых схем кинодискурса нет и что работа в этой области должна вестись на стыке подходов [Chatman, 1978, p. 92].

Обратимся ко второму подходу к жанру как совокупности характерных выразительных средств: в частности, к вопросу специфики языкового компонента. Исследования показывают, что «устойчивыми морфосинтаксическими и лексическими характеристиками обладают не целые дискурсы, а типы изложения, или типы пассажей, то есть фрагменты дискурсов» [Кибрик, 2009, с. 11]. Эта «многопризнаковость текста» позволяет включать дискурсы «не в одну, а в несколько крупных общностей, в каждую по своему специфическому признаку» [Кухаренко, 1988, с. 81].

Аналогичные выводы справедливы и для аудиовизуальных дискурсов. Используемые классификации, как замечают Н. В. Вакурова и Л. И. Московкин, строятся «эвристически» и носят «бездоказательный характер» [Вакурова, 1997]. По их мнению, правильнее говорить о совокупностях жанровых кластеров, образующих «дерево». Параметрами для выделения кластеров могли бы быть «информационная насыщенность», «степень условности», «темп и ритм монтажа» и т. д. [Там же].

Непоследовательность жанровых типологий отмечает и киносемiotик К. Метц. Он предлагает для обозначения групп кинофильмов использовать термины «супержанры» (super-genres) или «основные кинематические режимы» (major cinematic regimes) и говорит о том, что если ядро кластера может быть, как правило, описано чётко, то его периферия не всегда поддаётся строгому описанию и имеет размытые границы [Metz, 1983, p. 37].

Таким образом, жанровое разделение кинодискурсов является условным. В большей степени оно необходимо для кинопроизводства и продвижения. Жанр обуславливает «степень творческих усилий создателей», «уровень оплаты труда», «выбор технических средств», особенности применения авторского права и т. д. на стадии подготовки произведения, а для отснятой аудиовизуальной продукции является инструментом «для привлечения (или наоборот отторжения) части аудитории» [Вакурова, 1997].

Как указывает В. А. Кухаренко, «получая жанровый сигнал до знакомства с произведением, читатель сужает рамки неизвестности и расплывчатости, у него появляется ориентир, направляющий это ожидание в определённую сторону» [Кухаренко, 1988, с. 84]. Исследовательница отмечает, что «авторам постоянно не хватает существующих жанровых рубрик и они их уточняют» [Там же, с. 83]. В этой связи жанровая рубрикация, что типично как для литературы, так и для кино, всё больше детализируется и усложняется.

Подтверждая, что существующие классификации «не отвечают интересам лингвистических исследований», Г. Г. Слышкин и М. А. Ефремова предлагают разделять кинодискурсы на основе лингвосемиотических параметров: типам изобразительных знаков и стилям речи [Слышкин, 2004, с. 39]. Э. Г. Багиров добавляет к данным признакам, которые формулирует как «степень условности» и «функциональная направленность», третий «дискриминатор» — «тематику (содержательность)» [Вакурова, 1997].

В соответствии с концепцией предложенной Ч. Пирсом, принято выделять три вида знаков¹: «подобия, или иконы» (*likenesses, or icons*), «указатели, или индексы» (*indications, or indices*) и «символы, или общие знаки» (*symbols, or general signs*) [Peirce, 1894].

¹ С. В. Гринев-Гриневиц и Э. А. Сорокина приводят следующие варианты перевода трёх рассматриваемых терминов на русский язык, встречающиеся в научной литературе (первым указывается предпочтительный, по мнению исследователей, вариант): *likeness (icon)* 'образ', 'икона', 'иконический знак', 'изображение', 'копия'; *indication (index)* 'признак', 'индекс', 'примета', 'синдром', 'показатель'; *symbol (general sign)* 'код', 'символ', 'сигнал' [Гринев-Гриневиц, 2012, с. 84–86].

Подобия рассматриваются как знаки, похожие на замещаемые ими объекты, например, подражательная мимика. В кинодискурсе такие изобразительные знаки представлены декорациями, актёрской игрой и визуальными спецэффектами.

Под указателями понимаются знаки, имеющие физическую связь с объектом. В кинодискурсе такими изобразительными знаками являются запечатлённые образы существовавших в действительности объектов.

Символы представляют собой знаки, имеющие конвенциональную природу: они получают значение в результате ассоциации с обозначаемым по условной договоренности. Они развиваются из других знаков и по мере существования наращивают различные значения. Понимание символа требует от интерпретатора наличия предварительного опыта.

Примером изображения-символа в кинодискурсе, по нашему наблюдению, является кадр, где у героя из рук выпадает какой-либо предмет. Как правило, это служит символом получения новости, касающейся судьбы близкого человека. Так, в кинофильме «Армагеддон» [Armageddon, 1997] сцена переговоров шаттлов и центра управления полётами сопровождается кадром разбивающейся чашки, который предвосхищает несчастливое завершение высадки на астероид.

Второй критерий — функциональный стиль — определяется как «общественно осознанная, целенаправленная и функционально обусловленная совокупность приёмов отбора и употребления языковых средств, закреплённых за определённой сферой социальной деятельности и направленных на достижение определённой цели» [Лапшина, 2013, с. 230].

В стилистике АЯ выделяют два типа стилей: к литературно-обработанным (книжным) относят художественный, публицистический, научный и официально-деловой; к разговорным — литературно-разговорный и фамильярно-разговорный.

Таким образом, на основе семиотико-стилистических параметров различают три жанра кинодискурсов [Слышкин, 2004, с. 40–42]:

1. **художественный (постановочный):** кинотексты с преобладанием иконических знаков-изображений и художественной речи, как правило, стилизованного бытового общения;

2. **нехудожественный (хронико-документальный):** кинотексты с преобладанием индексальных знаков-изображений и научного или публицистического стиля речи (научный и публицистический кинодискурсы);
3. **анимационный (мультипликационный):** кинотексты, построенные на основе иконических знаков-изображений и художественного стиля речи.

Для дальнейшего рассмотрения представляются важными первый и второй типы, явившиеся следствием развития истории киноискусства, возникшего как документальное кино (линия Люмьера) с последующим ответвлением из него постановочного киножанра (линия Мельеса).

Отмечается следующее различие между этими дискурсами: структуру видеоматериала в формате постановочного дискурса формирует монтаж, а документального дискурса — само отражаемое событие и его внутренний ритм [Вакурова, 1997]. В то же время постановочный дискурс в достаточной степени освоил набор приёмов эстетической системы достоверности, а хронико-документальные фильмы активно заимствуют приёмы создания художественного образа у игрового кино. Эта ситуация характерна не только для кинематографа, но и для СМИ и искусства в целом. Так, можно вспомнить эффект, который произвела в 1938 году радиопостановка «Война миров» режиссёра О. Уэллса [The War of the Worlds, 1938] по мотивам одноименной книги Г. Уэллса [Wells, 1898]: многие радиослушатели посчитали трансляцию, состоявшую из нескольких эпизодов, настоящими выпусками новостей о нападении из космоса.

Фактическая условность кинодискурсов активно используется жанром мокьюментари, или псевдодокументального кино, — «полностью или частично вымышленного продукта, подделывающегося под документ» [Зельвенский, 2007]. Такие кинофильмы нередко имеют широкий общественный резонанс, например, из-за чрезмерной убедительности, как телефильм «Темная сторона Луны» режиссёра У. Карела [Opération Luna, 2002] о фальсификации высадки американцев на Луну, или, наоборот, из-за слишком вольного обращения с фактами, как кинофильм «Борат» режиссёра Л. Чарльза [Borat..., 2006].

Пограничный пример представляют также художественные кинофильмы, основанные на архивных видеозаписях. Так, в ряде сцен игрового кинофильма «Кон-тики» И. Рёнинга и Э. Сандберга [Kon-Tiki, 2012] об экспедиции команды Т. Хейердала инсценируются кадры из полнометражного документального кинофильма «Кон-тики» [Kon-Tiki, 1950], награждённого «Оскаром» в 1951 году.

В целом можно сказать, что основанием для различения постановки и хроники, по-видимому, является то же, что различает сказку и исторический факт. Как сказка принимается за «фикцию в действительности» (в сказочной концовке говорят: «Сказка вся, больше врать нельзя») [Пропп, 1983, с. 581], так и художественное кино признается “антидокументом”, фантазией, хотя оно может включать и съёмки реальных событий (как, например, кинофильм «Клуб Shortbus» Дж. К. Митчелла [Shortbus, 2006], известный неимитированными сексуальными сценами). Как и факт, нехудожественное кино рассматривается как документ, правда, доказательство, несмотря на случаи «дедокументализации» — «позирования для истории» [Фрейлих, 1992, с. 135–138].

Обратимся характеристике — **тональности**, определяемой отношениями двух акторов, производной когнитивных процессов которых и является дискурс: автора, порождающего дискурс и определяющего его форму, и реципиента, воспринимающего дискурс и интерпретирующего его содержание.

По закону «авторами аудиовизуального произведения являются: 1) режиссёр-постановщик; 2) автор сценария; 3) композитор, являющийся автором музыкального произведения (с текстом или без текста), специально созданного для этого аудиовизуального произведения» [ГК РФ..., гл. 70, ст. 1263, п. 2].

С позиции лингвистического или искусствоведческого исследования, под **автором** понимается весь творческий и административный коллектив, участвующий в производстве картины, при этом ведущая роль отводится режиссёру. Тем самым автор кинодискурса определяется как множественный, распределённый [Ефремова, 2004, с. 32–33; Зарецкая, 2010, с. 50].

Выделяют «альтернативное» (авторское, артхаусное, независимое) и «коммерческое» (жанровое) направления киноискусства [Кино, 1987, с. 189].

В **альтернативном кинодискурсе** режиссёром, сценаристом, продюсером, а иногда и одним из актёров выступает один человек или группа из двух-трёх соавторов. Создатели независимого кино обладают собственным стилем и разрабатывают в своих произведениях определённый круг тем. Выражаясь словами М. М. Бахтина, в артхаусе «индивидуальный стиль прямо входит в само задание высказывания, является одной из ведущих его целей» [Бахтин, 1986с, с. 254]. Авторские кинофильмы преимущественно рассчитаны на фестивальное кинопоказ, ориентированы на относительно ограниченную категорию кинозрителей и являются объектом внимания кинокритиков.

Специфичность некоммерческих кинолент обуславливает финансовые риски, что приводит к ограниченности их проката. Так, в 2011 году «доля сеансов, на которых демонстрируются в России артхаусные и серьезные фильмы» составляла 7% при доле сеансов «развлекательных фильмов» в 93% [Киноиндустрия..., 2012, с. 127]. Ограниченный прокат, в свою очередь, приводит к низким сборам и тем самым к подтверждению исходной посылки о том, что «низкобюджетные кинофильмы неразвлекательной направленности» никого не интересуют [Зиборова, 2010, с. 127]. Но некоторым авторским работам удаётся найти своего кинозрителя: так, можно отметить кассовый успех кинофильмов «Париж, я тебя люблю» [Paris, I Love You, 2006], «Искупление» Дж. Райта [Atonement, 2007] и «Антихрист» Л. фон Триера [Antichrist, 2009].

Понятие **жанрового кинодискурса** обозначает коммерческое популярное кино для развлечения массового кинозрителя. В данном случае термин «жанр» реализует отрицательную коннотацию — как готовая модель, набор штампов. В «жанровом» кино «индивидуальный стиль не входит в замысел высказывания» и является лишь его «дополнительным продуктом» [Бахтин, 1986с, с. 254].

Вторым участником коммуникативного акта является **реципиент**, определяемый для кинодискурса как удалённый, множественный. Целевая аудитория некоторых жанров кино «описывается довольно чётко» (пол, возраст, образование, доход, увлечения и т. д.), но в целом адресат кинодискурса «характеризуется социо-культурной неоднородностью» [Зарецкая, 2011, с. 152].

Наиболее формализованным параметром кинозрителя является возраст¹. Классификации, основанные на этом критерии, регулируют порядок доступа и устанавливают допустимые в пределах кинодискурса художественные средства, а именно: возможность и способы «изображения или описания» смерти, жестокости, насилия, преступлений, антиобщественных действий, сексуальных отношений и т. д., а также использование «бранных слов и выражений, не относящихся к нецензурной брани» [О защите детей..., 2010, ст. 5].

Кинозрители влияют на киноиндустрию как косвенно — через общественный запрос, так и прямо, например, через краудфандинг (финансирование съёмок). Так, первым блокбастером (высокобюджетным кинофильмом), снятым на коллективные средства, стала научно-фантастическая комедия «Железное небо» Т. Вуоренсолы [Iron Sky, 2012] о немецкой нацистской колонии на Луне, не нашедшая поддержки у инвесторов в силу своей тематики.

Говоря о взаимодействии адресанта и адресата кинодискурса, заметим, что информация, содержащаяся в нехудожественном сообщении, «всегда соотносится с довольно строго ограниченным участком действительности и заданно ориентирована на определённый круг адресатов», поэтому «смена конкретных индивидуумов внутри этой группы к кардинальному изменению воспринимаемой информации не ведет»; в творческих работах «объект познания не ограничен, и сообщение в принципе ориентировано на общество в целом», поэтому его интерпретация и оценка кинозрителями может различаться в зависимости от «общественно обусловленных и личностных акторов» [Кухаренко, 1988, с. 7].

¹ Российская система возрастных рейтингов предусматривает обязательное присвоение аудиовизуальной продукции одной из следующих категорий: для лиц всех возрастов (0+), для «достигших возраста шести лет» (6+), «достигших возраста двенадцати лет» (12+), «достигших возраста шестнадцати лет» (16+) и «достигших возраста восемнадцати лет» (18+) [О защите детей..., 2010, ст. 12].

Похожим образом маркирует кинофильмы на основе добровольных заявок от производителей ассоциация кинопроизводителей США МРАА (Motion Picture Association of America): G (General Audiences) — без ограничений; PG (Parental Guidance Suggested) — детям рекомендуется смотреть фильм с родителями; PG-13 (Parents Strongly Cautioned) — дети до 13 лет допускаются на фильм только с родителями; R (Restricted) — детей младше 17 лет допускаются на фильм только в сопровождении одного из родителей или законного представителя; NC-17 (No One 17 and Under Admitted) — для зрителей, не постигших 18 лет, на фильм не допускаются [Film Ratings].

Важным аспектом является и то, что диалог, разворачивающийся между адресантом и адресатом кинодискурса, является отсроченным в силу удалённости акторов во времени и пространстве. Тем не менее кинодискурс как сложный жанр культурного общения рассчитан не на пассивное восприятие, а на «активное ответное понимание замедленного действия», которое «рано или поздно откликнется в последующих речах или в поведении слышавшего» [Бахтин, 1986с, с. 260]. На современном этапе эта отсроченная опосредованная обратная связь становится всё более ощутимой. Формальным выражением зрительской реакции можно считать кинорецензии, обсуждения на форумах, съёмки пародийных видеороликов, тематические вечеринки, запуск линий одежды и аксессуаров по мотивам кинокартин. На когнитивном уровне активное ответное понимание отражается в изменении взгляда кинозрителя на некоторую проблему, влиянии на его систему ценностей, воздействии на внутренний настрой.

Итак, художественный кинодискурс пересекается с рядом смежных типов дискурса, однако по совокупности признаков может быть выделен в отдельный тип (таблица 1).

Таблица 1 — Художественный кинодискурс и смежные типы дискурсов

Тип дискурса	Модус	Производство	Форма бытования	Жанр	Автор	Адресат
Художественный (постановочный) кинодискурс	Аудио-визуальный	Подготовленный	Воспроизводим	Художественный	Удалённый множественный	Удалённый множественный
Нехудожественный (документальный) кинодискурс	Аудио-визуальный	Спонтанный + подготовленный	Воспроизводим	Нехудожественный	Удалённый множественный	Удалённый множественный
Театральный дискурс	Аудио-визуальный	Подготовленный	Уникален	Художественный	Конкретный множественный	Конкретный множественный
Дискурс драмы (включая киносценарии)	Письменно-аудиовизуальный	Подготовленный	Воспроизводим	Художественный	Удалённый индивидуальный	Удалённый множественный
Дискурс прозы	Письменный	Подготовленный	Воспроизводим	Художественный	Удалённый индивидуальный	Удалённый множественный
Устное общение	Устный	Спонтанный	Уникален	Нехудожественный	Конкретный индивидуальный	Конкретный индивидуальный

Как видно из таблицы 1, в силу фиксированной формы и реализации в условиях отложенного контакта художественный кинодискурс находится ближе к художественной литературе, чем к сходному по модусу театральному дискурсу. Кроме того, он не обнаруживает общих черт со спонтанным разговором. Важно понимать, что это свидетельствует не об их фундаментальном различии (имитация именно этого речевого жанра является ведущей тенденцией), а отражает то, что, несмотря на современные подходы к написанию, разыгрыванию и съёмке кинодиалогов, постановочный кинодискурс является планируемым сообщением, что определяет его эстетический и интерпретационный потенциал.

Изложенные результаты представляются значимыми для исследования, поскольку позволяют выделить и охарактеризовать объект изучения: представленная комплексная характеристика художественного кинематографа как отличного от других типа дискурса даётся впервые и составляет научную новизну исследования. Данные выводы отражены в публикации «Художественный (постановочный) кинофильм как дискурс» [Корячкина, 2015b].

1.2. Кинодискурс как конструируемый знак

С точки зрения семиотики кинодискурс рассматривается как сообщение, сознательно конструируемое автором путем соединения различных функциональных элементов. Несмотря на корпус работ, выполненных в рамках семиотического подхода, вопросы сегментации кинофильма, иерархической организации его дискретных элементов, а также двойного членения кинознака остаются открытыми. В некоторых трудах обосновывается, что, поскольку в изобразительных знаках кинофильма означающее совпадает с означаемым, а сами знаки не сводимы к ограниченному набору минимальных базовых единиц, кино нельзя считать традиционной знаковой системой и следует понимать как «коммуникативную систему без кода» (*langage sans langue*) [Metz, 1964, p. 75] или «“речь” без языка» (“speech” without a language) [Eco, 1970, p. 600], с помощью которой можно создать аудиовизуальный текст. Вопрос о знаковой природе кино выходит за рамки нашего исследования. Задача настоящего параграфа дать общее представление о синтактике, семантике и прагматике кинособобщения.

Изначально в теории кино кинофильм рассматривался как знак, характер которого определяется отношением к объекту съёмки. Представители «реалистического» направления (А. Базен, С. Кракауэр) считали, что специфика кинематографа заключается в том, что он впервые в истории искусства позволил «зафиксировать “реальность” без вмешательства человека» (record ‘reality’ without the intervention of the human hand) и высказывались о необходимости более глубокого исследования внутрикадровых возможностей при минимальном использовании средств редактирования [Buckland, 2004, p. 7].

«Монтажисты», наоборот, рассматривали «‘деформирующие’ свойства» (‘distorting’ properties) кино как его сущностную характеристику [Там же, p. 6]. В своих работах Д. У. Гриффит, С. М. Эйзенштейн, С. И. Пудовкин, Л. В. Кулешов, Д. Вертов утверждали, что монтаж является ключевым средством формирования киносообщения, и доказывали, что расположение сцен в определённом порядке может создавать эффект причины и следствия, ощущение одновременности происходящих событий, ощущение прошествия времени и т. п.. Поскольку на начальном этапе развития кинематографа большинство кинофильмов снимались сцена за сценой, в том порядке, в каком будут проецироваться на экран, идеи американских и советских «монтажистов» казались новаторскими.

В основу этих классических подходов, таким образом, были положены «поверхностные (непосредственно воспринимаемые) инвариантные характеристики кинофильма» (film’s invariant surface (immediately perceived) traits) [Там же]. Преодоление описанных противопоставленных точек зрения стало возможным на новом этапе киноведческих исследований, когда кинодискурс начали понимать как **знак-символ**, «вторичную моделирующую систему, функционирующую на основе конвенций (кодов), которые принимаются членами какой-либо социальной группы» [Гринев-Гриневич, 2012, с. 156]. В фокусе исследований оказались глубинные сущностные свойства кинодискурса, определяемые через инвентаризацию его конституирующих элементов, установление их функции и взаимосвязи, а также проблема его восприятия и понимания, то есть синтактика, семантика и прагматика киносообщения.

В рамках семиотической теории кинофильм рассматривается как авторский «кинотекст», созданный с помощью «киноязыка». Наиболее разработанным в теоретическом плане аспектом этого языка является его **синтаксис**, выражением которого признается **монтаж** [Лотман, 1998, с. 346]. Основы изучения монтажа были заложены «монтажистами», которые первыми указали, что минимальной единицей киносинтаксиса, «ячейкой монтажа», следует считать **кадр** — последовательность фотограмм, снятых одним разом, который сцепляется с «рядом стоящими кусками» через конфликт, столкновение [Эйзенштейн, 1998а, с. 36]. Выделяют два основных вида монтажа: внутрикадровый монтаж (*editing in the camera*), использующий пространство кадра и возможности движения камеры, и межкадровый монтаж (*shot by shot editing*) [Arijon, 1976, p. 564]. Переход от одного кадра к другому может быть выполнен непосредственно (*straight cut*) или с использованием визуальных эффектов (*optical cut*) [Там же, p. 18].

Концепция кадра как минимальной единицы кинодискурса была принята и активно разрабатывалась советской школой литературоведов, семиотиков и кинокритиков. Формалисты (Ю. Н. Тынянов, В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум) сравнивали законы функционирования кинематографического и естественного языков и сопоставляли кинотекст с литературным произведением. В частности, Ю. Н. Тынянов проводит аналогию между кинодискурсом и поэзией и усматривает в отношении «кадра-клетки» с «кадром-куском» то же отношение, что и между поэтической стопой и стихотворной строкой [Тынянов, 1977b, с. 336]. Структуралист Ю. М. Лотман приравнивает кадр к слову, а совокупность кадров, «связанных между собой разнообразными функциональными связями», — к кинофразе и говорит, что «примыкание кинофраз образует повествование, а их функциональная организация — сюжет» [Лотман, 1998, с. 345]. Французский киновед К. Метц отмечает, что отдельный кадр соответствует не слову, а по меньшей мере высказыванию. Так, револьвер, показанный крупным планом, будет означать не лексическую единицу «револьвер», а целое высказывание: «Вот револьвер» (*Voici un revolver*), что приравнивает минимальную единицу кинодискурса к максимальной единице языка [Metz, 1964, p. 76].

Теоретик киноискусства Д. Арихон называет ключевым принципом синтаксической организации кадров кинодискурса параллельный монтаж, то есть «чередование сюжетно-незаконченных действий, предполагающих возможность их мысленного соединения в восприятии зрителей, вопреки пространственной и временной дискретности течения событий» [Агафонова, 2008, с. 47], в основе которого лежат два типа взаимодействия между киновысказываниями: 1) прямое взаимодействие, соответствующее обмену репликами в диалогической речи, и 2) опосредованная взаимосвязь, основанная на общей мотивации или соотношении с общим промежуточным компонентом [Arijon, 1976, p. 8]. Разновидностью параллельного монтажа можно также считать ассоциативный монтаж — «введение метафор, аллегорий в качестве дискретной параллели разворачивающимся событиям», «способствующее кристаллизации семантического ряда» [Агафонова, 2008, с. 47]. Также выделяют повествовательный монтаж, который характеризуется причинно-следственной связью кадров. Во всех случаях главным принципом является «действие — реакция» (action and reaction), обеспечивающий связность дискурса, динамику картины и развитие сюжета [Arijon, 1976, p. 9].

Рассуждая о кадре как о материальной, формальной единице кинодискурса, мы согласны со Г. Г. Слышкиным и М. А. Ефремовой в том, что «кинотекст в виде последовательности кадров на киноплёнке интересует только специалиста» [Слышкин, 2004, с. 15], тогда как «кинофильм воспринимается в длительности» (a film is an experience of continuity), как и естественная звучащая речь [Elsaesser, 1994, p. 1225]. Важность выделения автономных сегментов кинодискурса, оформленных формальными средствами и составляющих «единицы смысла» (unit of sense), подчеркивает и К. Метц [Там же, p. 1230].

Р. МакКи предлагает основываться при выделении **смысловых фрагментов** на понятии «сюжетных ценностей» (story values), которые он трактует как «универсальные качества человеческого опыта» (universal qualities of human experience), например, любовь/ненависть, свобода/рабство, истина/ложь и т. д. [McKee, 1997, p. 34].

Последовательность перехода от одного состояния к другому позволяет выделить в структуре кинодискурса ряд элементов: 1) «**минисцена**» («**такт**») (**beat**), предполагает незначительное, но заметное изменение в поведении героя или развитии ситуации; 2) «**сцена**» (**scene**), совокупность минисцен, характеризуется значительным сдвигом в поведении героя или развитии ситуации, выражающемся в пересмотре ценности, происходящем в результате конфликта: в идеале, каждая сцена представляет собой «событие» (story event); 3) «**эпизод**» (**sequence**) представляет собой совокупность от двух до пяти событий (сцен), приводящих к сильным изменениям, превосходящим по важности все ранее произошедшие сюжетные события; 4) «**акт**» (**act**) объединяет серию эпизодов, завершающихся полным изменением полярности ценности, превосходящим по важности все ранее произошедшие сюжетные события; 5) «**история**» (**story**) представляет собой цепочку изменений и является самым большим кластером, предполагающим «окончательное и бесповоротное» (absolute and irreversible) изменение персонажа или некоторой ситуации [Там же, p. 31—42].

Функционально-содержательно в структуре истории С. Чэтмэн предлагает различать «**сущности**» (**existents**), включающие «персонажей» (characters) и «обстановку» (setting), а также «**события**» (**events**), подразделяемые на производимые героем «поступки» (actions) и претерпеваемые им «происшествия» (happenings), которые могут быть «ядерными» (kernels) и «сопутствующими» (satellites) [Chatman, 1978, p. 26, p. 32].

Данный способ описания формальной и содержательной структуры фильма отражает традиционный для нарратологии подход к сюжету как переходу от одного состояния дел к противоположному через ряд событий путем преодоления ценностных конфликтов. Киноистория (кинонарратив) рассматривается как авторский выбор и стратегическое расположение событий из жизни персонажа с целью формулировки сообщения, нацеленного на то, чтобы «вызвать у зрителей определённые эмоции и выразить определённый взгляд на жизнь» (to arouse specific emotions and to express a specific view of life) [McKee, 1997, p. 33].

В киноязыке для соединения сцен в последовательность выработался ряд синтаксических средств. Эти **приёмы «кинопунктуации» (film punctuation)** мы разделили на следующие группы: 1) средства открытия и закрытия сцены и обозначения её модальности: выход из затемнения или цвета, затемнение или уход в цвет, фокусировка, расфокусировка, наплыв; 2) эмфатические средства (средства акцентуации, создания напряжения): резкое начало, темный/черный экран, застывшее изображение, скачкообразный наезд, движение камеры — до произнесения высказывания для выделения высказывания, после высказывания для выделения реакции, переход к новой сцене сразу после пикового момента действия или диалога; 3) средства создания паузы между сценами для снятия напряжения: темный/черный экран, видовой кадр, отдельный незначимый кадр, незначимый эпизод; 4) средства указания на прошествование времени: уход в темную зону и выход из неё, изменение предмета или освещения, вытеснение одного кадра другим, сужающийся круг, титры, интертитры; 5) средства когезии (связи) сцен при изменении места и времени действия: повтор фразы, повтор/субституция изображения, предмета или звука, совмещение в смежных сценах предметов, вопроса и ответа или действия и реакции [Arijon, 1976, p. 579–615].

Итак, **минисцена (такт)** как единица кинодискурса совпадает, как минимум, с одним кадром, а её границы выделяют на основе смысловой оформленности, обусловленной прогрессией ценности, и формально соотносят со сменой места действия, сменой темы или новым ходом в диалоге, достижением пикового момента действия или диалога, завершением события и т. д.

Семантический потенциал киндискурса, создаётся сосуществованием в кадре трёх «одновременно наличествующих» типов повествования: «изобразительного, словесного и музыкального (звукового)», кодируемых преимущественно следующими типами знаков — зрительными иконическими знаками, зрительными и слуховыми символами и слуховыми индексами соответственно [Лотман, 1998, с. 342].

Зрительные и слуховые знаки развиваются во времени и пространстве, а их восприятие предполагает активацию процессов последовательного поиска и завершающее преобразование осознанных компонентов в синхронную структуру.

Сложные зрительные знаки, например, «движущиеся картины», связаны в первую очередь с пространством и «включают ряд одновременных составляющих», доминирующим принципом построения и восприятия которых является «симультанность»; сложные слуховые знаки, такие как речь или музыка, порождаются и анализируются, главным образом, во времени, «сукцессивно» [Якобсон, 1972, с. 85]. Слуховые знаки «имеют последовательное иерархическое строение и разлагаются на дискретные элементарные компоненты, сконструированные для данной цели (*ad hoc*), но в строгом соответствии с определёнными моделями (*strictly patterned*)», тогда как «в наборах зрительных знаков аналогичных компонент нет, и даже если какая-либо иерархия элементов существует, она не является ни обязательной (*compulsory*), ни систематической» [Там же].

Хотя кинокоды и не являются полностью формализованными, любая единица кинодискурса имеет альтернативу «хотя бы в виде неупотреблении её самой, и, следовательно, появляется в тексте не автоматически, а сопряжена с некоторым значением» [Лотман, 1998, с. 315]. Так, приём отказа от звучащей речи, а затем её введение, нарушающие систему ожиданий современного кинозрителя, положены в основу кинофильма «Артист» М. Хазанавичуса [The Artist, 2011], рассказывающего о становлении звукового кино.

Обобщая наблюдения предшественников, Ф. Чауме выделяет следующие кинокоды (наборы знаков определённого типа и правила их организации) [Chaume, 2004a, p. 167–307]:

1. визуальный макрокод (визуальный канал):

- иконография (иконические, индексальные и символические изображения);
- фотография (перспектива, цвета, освещение);
- план (кадр):

В коде плана выделяются следующие типы кадров: по зоне охвата камеры относительно референта — дальний (*extreme wide*), общий (*wide*), второй средний (*medium*), первый средний (*medium close-up*), крупный (*close-up*), сверхкрупный (деталь) (*extreme close-up*); по ракурсу (углу наклона оптической оси камеры) — нейтральный (*eye-level, neutral*), наклонный (*slanted*), низкий (*low angle*), высокий (*high angle*), сверхвысокий (с высоты птичьего полёта) (*bird's eye*), точка зрения (*point of view*); по характеру движения камеры — панорамирование (съёмка путём поворота камеры) (слева направо (*pan*), справа налево (*truck*), сверху вниз (*tilt*), снизу вверх (*pedestal*)), динамическое панорамирование (съёмка движущейся камерой, трэвеллинг), совмещение панорамирования с трэвеллингом [Агафонова, 2008, с. 22–39; Кино, 1987, с. 316, с. 324, с. 343; Chaves García, 2000, p. 35–36].

- кинесика (жесты киноперсонажа);
- графика (письменный текст);

2. звуковой макрокод (акустический канал):

- лингвистические единицы коммуникации, воспроизводимые при участии голоса;
- паралингвистические единицы коммуникации, воспроизводимые при участии голоса;
- музыка;
- шумы и звуковые спецэффекты;
- тип источника речи, шумов, музыки (диегетические/недиегетические элементы).

В работах по теории КВП киноведческие типологии кадра дополняются классификациями, основанными на положении киноперсонажа-источника звука. В них фигурируют три базовых плана: «**в кадре**» (**в/к**) (англ. *on screen*, сокр. *O. S.* или *on*) (персонаж находится перед камерой, артикуляция видна), «**несинхрон**» (**н/с**) (англ. *hidden*) (персонаж находится перед камерой, артикуляция скрыта) и «**за кадром**» (**з/к**) (англ. *off screen*, сокр. *off*) (персонаж находится за камерой, артикуляция не видна). Дальнейшая детализация планов и их условные обозначения варьируются в зависимости от страны и конкретной студии.

3. синтаксический макрокод (визуальный канал): монтажные спецэффекты.

Исследователи единогласно сходятся на том, что используемые зрительные и звуковые знаки, способ их организации и их значения образуют целостную семантическую конструкцию — «совокупность разнообразных интеллектуальных и эмоциональных структур, передаваемых зрителю и оказывающих на него сложное воздействие — от заполнения ячеек его памяти до перестройки структуры его личности» [Лотман, 1998, с. 320]. Этот конструкт создаётся как за счёт смыслов, производимых каждым из кодов в отдельности, так и за счёт смыслового приращения, возникающего в результате синхронного сосуществования элементов [Chaume, 2004a, p. 16].

Значение в кинодискурсе имеет «всё, что в фильме принадлежит искусству», и «всё, что мы замечаем во время демонстрации фильма, всё, что нас волнует, на нас действует» [Лотман, 1998, с. 320]. На это указывает и С. М. Эйзенштейн: «Действительно, каждый зритель в соответствии со своей индивидуальностью, по-своему, из своего опыта, из недр своей фантазии, из ткани своих ассоциаций, из предпосылок своего характера, нрава и социальной принадлежности творит образ по этим точно направляющим изображениям, подсказанным ему автором, непреклонно ведущим его к познанию и переживанию темы. Это тот же образ, что задуман и создан автором, но этот образ одновременно создан и собственным творческим актом зрителя» [Эйзенштейн, 1998b, с. 78].

Таким образом, смысл кинодискурса является не строго определённым: он воссоздаётся и создаётся в процессе восприятия кинокартины как реакция интерпретатора на воздействующий на него знак, что характеризует кинодискурс как динамическую интерпретанту [Morris C., 1949, p. 4]. Авторское сообщение осмысливается адресатом только в той мере, в какой данный интерпретатор с учётом имеющегося опыта трактует кинодискурс как знаковое образование.

Итак, мы предлагаем следующее описание кинодискурса по аспектам, выделенным для знака Ф. де Соссюром и Л. Ельмслевом (таблица 2).

Таблица 2 — Кинодискурс как семиотический конструкт

	Субстанция	Форма
План содержания	<p>Авторская идея: сообщение, нацеленное на то, чтобы вызвать у кинозрителя определённые переживания, показать некоторый взгляд на жизнь, призвать к действиям и так далее.</p>	<p>Киносюжет:</p> <ul style="list-style-type: none"> • сущности: <ul style="list-style-type: none"> – персонажи; – обстановка; • события: <ul style="list-style-type: none"> – действия; – происшествия.
План выражения	<p>Типы знаков:</p> <ul style="list-style-type: none"> • изобразительные; • словесные; • музыкальные/звуковые. <p>Коды (способы организации знаков):</p> <ul style="list-style-type: none"> • визуальный: <ul style="list-style-type: none"> – иконография; – фотография (перспектива, цвет, свет); – план (кадр, угол, движение камеры); – кинесика (мимика, жесты, действия); – графика (письменный текст); • звуковой: <ul style="list-style-type: none"> – лингвистическая голосовая коммуникация; – паралингвистическая голосовая коммуникация; – музыка; – шумы и звуковые спецэффекты; – положение источника речи, музыки, шумов; • синтаксис (монтаж): <ul style="list-style-type: none"> – внутрикадровый монтаж; – межкадровый монтаж. 	<p>Нарративная структура:</p> <ul style="list-style-type: none"> • кинотакт (минисцена): как минимум, один кадр; • сцена: как минимум, одна кинотакт; • эпизод: как минимум, одна сцена; • акт: как минимум, один эпизод; • история: как минимум, один акт.

Настоящее исследование сфокусировано на изучении потенциала восприятия, интерпретации и объективации устной речевой составляющей кинодискурса, которая, как видно из таблицы 2, является частью сложной аудиовизуальной коммуникативной системы и представляет собой дискурс в собственно лингвистическом значении.

Описанные компоненты кинодискурса и особенности их организации учтены при разработке принципов расшифровки и анализа англоязычных художественных кинофильмов, отобранных в корпус исследования.

1.3. Лингвистический код кинодискурса

Лингвистический код кинодискурса включает речь, тексты, а также песни. Они делятся на **диегетические (внутрикадровые, имманентные)** — принадлежащие миру киноперсонажей: **интердиегетические** (относящиеся к реальности киногероев) и **метадиегетические** (относящиеся к снам, мечтам, воспоминаниям киногероев), а также **недиегетические (экстрадиегетические, закадровые, трансцендентные)** — предназначенные для кинозрителя как стороннего наблюдателя.

Речевое общение киноперсонажей признаётся реализацией подготовленного, стилизованного текста, созданного коллективным автором (§ 1.1). Выделяются следующие его составляющие: **вербальная коммуникация, жестово-интонационное оформление и ситуация общения.**

В отечественных и зарубежных работах **вербальная коммуникация** формализуется в виде функционально-иерархических моделей¹.

Модели обнаруживают три основных взаимоподчинённых элемента диалога²: 1) высказывание³; 2) реплика⁴; 3) диалогическое единство⁵.

Реплика (ход) является минимальной коммуникативной единицей и представляет собой как минимум один акт, одно высказывание.

¹ См. работы представителей женеvской школы [Moeschler, 2002], интеракционного социолингвистического подхода [Goffman, 1981], конверсационного анализа [Sacks, 1984], этнографического подхода [Hymes, 1972], петербургской школы [Поспелова, 1992; Третьякова, 1984; Чахоян, 1979], тверской школы [Клюканов, 1988; Комина, 1984; Сусов И. П., 2006], публикации других учёных [Бахтин, 1986с; Зернецкий, 1988; Кухаренко, 1988; Михайлов, 1994; Цыбина, 2005] и обзоры [Дементьев, 1997; Кибрик, 2003; Родичева, 2002; Schifffrin, 1994].

² Наряду с термином «диалог»/ «диалогическая речь» авторы используют термины «макродиалог», «конверсационный диалог» (conversational dialogue), «разговор» (conversation), «речевая деятельность», «речевое событие» (speech event), «система речевого обмена» (speech exchange system).

³ Наряду с термином «высказывание» (utterance) авторы используют термины речевой (коммуникативный) «акт» (act), «действие», «поступок», «шаг».

⁴ Наряду с термином «реплика» авторы используют термины речевой (коммуникативный) «очередной ход» (turn), «ход» (move).

⁵ Наряду с термином «диалогическое единство» авторы используют термины «блок реплик», диалогическое (речевое) «взаимодействие», «интеракция» (interaction), «микродиалог», «минимальный диалог», «минимальная диалогическая единица» (minimal dialogue unit), «обмен речевыми действиями» (exchange), «последовательность реплик» (conversational sequence), «смежная пара» (adjacency pair), «такт», «транзакция» (transaction).

Высказывание рассматривается как структура, создаваемая в момент говорения, служащая для номинации события в актуальном для говорящего аспекте, имеющая конкретный для данной ситуации смысл, учитывающая условия коммуникации и отношения между коммуникантами. В процессе создания высказывание оформляется языковыми средствами и, как правило, соотносится с предложением.

Вслед за Л. П. Чахоян под **высказыванием** мы понимаем как процесс, отражающий коммуникативно-мыслительную деятельность говорящего, так и продукт этого процесса, овеществленный в языковых структурах [Чахоян, 1979, с. 121]. Высказывание отражает функционально-семантическую сторону речевого действия, а предложение — его структурно-семантический аспект, реализуемые в коммуникативном акте в едином семантико-синтаксическом комплексе, в котором находит отражение фокус сознания говорящего и его коммуникативное намерение.

Мы разделяем идею о том, что «референтом высказывания является ситуация», то есть совокупность актуализированных в момент «сказывания» в сознании говорящего элементов действительности, их состояния и взаимосвязи, и что при формировании сообщения говорящий выбирает те языковые средства и категории, которые позволяют отразить его понимание предметной обстановки и выразить отношение к ней [Гак, 1973, с. 358–359; Chafe, 1994, p. 63].

Границы высказываний, которые в устной речи порождаются как «интонационные единицы», проводятся на основе ряда критериев, среди которых длительность звучания, ускорение или замедление речи, изменение высоты тона, тип интонационного контура и т. п.; выделяемые фрагменты могут совпадать с предикацией (клаузой) или иметь вид «периферийной непредложенческой структуры» [Чахоян, 1979, с. 23; Chafe, 1994, p. 69]. Границы реплик «определяются сменой речевых субъектов, то есть сменой говорящих» [Бахтин, 1986с, с. 263]. В письменных текстах речевые ходы отделены друг от друга визуально; в устной коммуникации фрагменты высказываний могут накладываться.

Две следующие друг за другом реплики, произносимые двумя разными участниками ситуации, составляют **диалогическое единство**. Первая составляющая называется стимулом (инициирующей, презентативной или прогрессивной репликой), вторая — реакцией (ответной, аццептивной или регрессивной репликой). Минимальная пара предполагает возможность расширения за счёт промежуточных подтактов. В кинодискурсе и стимул, и реакция могут иметь как вербальную (речевую), так и невербальную (неречевую) коммуникативную форму в виде мимических движений, жестов и/или действий коммуникантов, а также находить выражение в изображаемой ситуации.

Коммуникативное событие «характеризуется наличием глобальной коммуникативной цели (макроцели) и глобальной темы (макротемы)», которые отражаются в отдельных блоках реплик и составляющих их высказываниях, причём коммуниканты могут преследовать выполнение как общих, так и несовпадающих коммуникативных задач [Комина, 1984, с. 9].

Семантико-синтаксические характеристики реплики-реакции значительно зависят от реплики-стимула, что позволяет коммуникантам восстанавливать невыраженные компоненты и понимать аграмматичные предложения [Goffman, 1981, p. 7]. Эллиптические синтаксические конструкции отвечают принципу языковой экономии и «обладают большей частотностью»; менее частотные развёрнутые формы «выполняют двойное коммуникативное задание»: они отвечают на стимул и несут дополнительную «функционально-стилистическую нагрузку» [Петрова, 1992, с. 168].

В целом по выполняемой в диалогическом единстве **интерактивной функции** реплики могут быть разделены на ряд подтипов [Поспелова, 1992, с. 74–75]. Таксономия интерактивных актов может быть описана следующим образом: 1) стимулы: комментарий (сообщение информации), вопрос (запрос информации), побуждение (запрос выполнения действия); 2) реакции: комментарий (сообщение информации), положительный ответ (согласие или подтверждение), отрицательный ответ (несогласие или отказ), восприятие или невосприятие.

Двойственная, инициативно-реактивная природа комментария является результатом того, что представление информации, как правило, переводит ответ в стимул. Эта особенность позволяет охарактеризовать диалог не как ряд завершённых отдельных смежных пар, а как последовательность вербальных и невербальных действий, связанных цепной, подчинительной и/или параллельной связью. Другими словами, «если бы нам была нужна иллюстрация, то вернее было бы представить диалог в виде сети, нежели цепи действий и реакций» (If we need an image, it would be more accurate to say that dialogue is a network rather than a chain, of actions and reactions) [Veltruský, 1977b, p. 34]. Без учёта контекста двухчленная речевая пара «неизбежно вырывается из диалога и отражает лишь одну локальную и однонаправленную связь между двумя линейно последовательными репликами» [Дементьев, 1997, с. 113].

Совокупность интеракций на определённую тему, законченных в смысловом отношении, составляет **диалог**. Ведущая роль в диалоге может принадлежать одному из говорящих или переходить по ходу общения от одного участника к другому. Поскольку конечным адресатом высказываний является кинозритель, любая реплика в кинодискурсе в силу «специфической завершенности, выражающей некоторую позицию говорящего, на которую можно ответить, в отношении которой можно занять ответную позицию», может рассматриваться как интерактивная, а сам дискурс — как диалогический [Бахтин, 1986с, с. 264].

Диалогическое устройство кинодискурса подтверждает принцип «действие–реакция», базовый для организации кинонарратива вообще и сцен общения персонажей в частности, отмеченный в § 1.2. Так, в эпизодах, где в коммуникации участвует более двух героев, «диалогический», двухфокусный принцип съёмки сохраняется. Оппозицию могут создавать лидер и ряд сменяющихся оппонентов или два ведущих коммуниканта, а при съёмке нескольких групп людей — либо визуальными средствами выделяется одна из групп (обычно находящаяся ближе к камере) и внутри неё выделяют два фокуса, либо выбираются две доминирующие группы, между которыми устанавливается зрительное диалогическое отношение [Arijon, 1976, p. 23].

Вообще же **членение речи на функционально-прагматические образования и установление их взаимосвязей** является одной из наиболее актуальных проблем современной лингвистики. На текущий момент готовой эффективной модели для решения этой задачи нет, но существует ряд теорий, которые могут быть адаптированы под конкретные исследования. Выделяются следующие виды структур: **лингвистическая, интенционально-прагматическая и аттенциональная (фокусная).**

В **лингвистическом аспекте** высказывание рассматривается формально — как предложение. Анализ осуществляется в рамках синтаксиса, описывающего грамматические функции членов предложения, и синтаксической семантики, касающейся глубинных ролевых структур и значения (см., например, [Иванова И. П., 1981, с. 164–266]).

Языковые параметры предложения, а именно пропозиция и референция, а также его произнесение, реализуемые в локутивном акте, являются опорными для характеристики высказывания как интенциональной коммуникативной единицы, то есть иллокутивного акта [Austin, 1962, p. 108]. Наиболее используемая **функциональная таксономия речевых актов (РА)**, построенная на критерии интенциональности, предложена Дж. Серлем в рамках **теории речевых актов (ТРА)**. В этой классификации на основании иллокутивной цели, направления соотнесённости слова и положения вещей, психологического состояния говорящего и ряда других признаков выделяются пять ведущих типов РА: репрезентативы (ассертивы), директивы, коммисивы, экспрессивы и декларативы, каждый из которых распадается на ряд подклассов [Searle, 1976, p. 10–15]. В таксономиях других авторов этот список дополняют интеррогативы (термин В. В. Богданова) (рогативы, по Дж. Личу; квеситивы, по Г. Г. Поцепцову; эротетивы, по Д. Вундерлиху), разводимые с директивами как запрос информации против запроса осуществления некоторого действия, а также вокативы (термин Д. Вундерлиха) (оклики, обращения) и другие разновидности.

В результате отсутствия строгих общих признаков и однозначных алгоритмов трактовки одно и то же высказывание в рамках этих типологий может

одновременно входить в разные подклассы (то есть, по А. Г. Поспеловой, определяться как слитный акт) или в зависимости от внеязыковых факторов попадать в ту или иную категорию. На этот факт уже на начальных этапах разработки теории указывает её основоположник Дж. Остин, который, рассматривая вопрос идентификации перформативов, приходит к выводу о том, что абсолютного критерия или перечня критериев для их определения нет, а также указывает, что перформативный потенциал высказываний, не содержащих перформатив в эксплицитной форме и/или имеющих вид констатаций или дескрипций, можно эксплицировать с опорой на такие индикаторы, как просодика, дискурсивные маркеры, имплицаторы, жесты, обстоятельства высказывания и т. д. [Austin, 1962, p. 67–82].

Вопрос экспликации смысла, когда намерение говорящего и значение произведенного им высказывания расходятся, рассматривается в положении о косвенных РА, а также в прагматике, развившейся на базе ТРА, в особенности в теориях имплицатур и инференции.

Дж. Серль понимает под косвенным РА совмещение в одном высказывании двух различных иллокуций при формальном выражении индикатора одной иллокутивной силы. Он усматривает возможность косвенного выражения намерения и распознавания вторичного акта, заложенного в первичном, в том, что коммуниканты обладают общим фондом языковых и неязыковых знаний и способностью к инференции [Searle, 1975, p. 59–61].

П. Грайс связывает механизм импликации, во-первых, с конвенциональным значением слов (конвенциональная импликация), а во-вторых, с особенностями речевого общения, подчиняющегося принципу кооперации и четырем постулатам: качества, количества, отношения и манеры (неконвенциональная импликация) [Grice, 1975, p. 45]. Речевые неконвенциональные имплицатуры возникают тогда, когда говорящий, придерживаясь намерения речевого сотрудничества и признавая важность каждого постулата, сознательно нарушает один из них и даёт понять это адресату, считая, что тот способен установить невыраженный компонент.

Контекстная прагматика, в частности теория релевантности Д. Шпербера и Д. Уилсон, выдвигающая на первый план постулат отношения и критикующая ТРА и теорию коммуникативных импликатур за семантический буквализм, полагает решение проблемы освоения слушающим интенционального содержания речевых актов в инференции — когнитивной процедуре, «в ходе которой, опираясь на непосредственно содержащиеся в тексте сведения, человек выходит за пределы данного и получает новую информацию» [КСКТ, 1997, с. 33–34].

В этом подходе конвенциональные импликатуры, и всё, что может быть выведено из содержания высказывания с помощью декодирования и логики, относится к экспликатам (развитию логической формы высказывания), которые наряду с семантической пресуппозицией рассматриваются как логические интерференции. Под собственно импликатурами понимаются структуры, выявляемые в результате вероятностной индуктивной или дедуктивной инференции, в процессе которой слушающий соотносит высказывание с контекстом, коммуникативной ситуацией, накопленным опытом общения и знаниями о мире, выдвигает и проверяет некоторую гипотезу о значении сказанного и при необходимости переформулирует и перепроверяет её. Д. Шпербер и Д. Уилсон отмечают, что инференция осуществляется по принципу «наименьшего усилия» (*path of least effort*) по направлению к наиболее очевидному и приемлемому на взгляд слушающего объяснению слов, обращенных к нему в некоторых конкретных обстоятельствах, и основывается на личностном опыте интерпретатора [Sperber, 2005, p. 361].

Представитель женевской школы Ж. Мёшлер подчеркивает, что понимание буквального семантического значения редко является достаточным и коммуниканты практически всегда опираются на неязыковые знания (то есть фактически все высказывания являются косвенными), поэтому коммуникация может считаться успешной, если инференции слушающего хотя бы частично пересекаются с тем, что вытекает из пропозиционального и референциального содержания предложения, произнесённого говорящим [Moeschler, 2002, p. 260].

Помимо выявления интенциональной характеристики реплики, другим важным компонентом структуры кинодиалога как дискурсивного образования является установление **функционально-семантических взаимосвязей между речевыми шагами**. Частично мы уже затронули этот вопрос ранее — при описании **теории интерактивных актов (ТИА)**. Как указывает А. Г. Пospelова, «интерактивная и иллокутивные функции» присущи РА, образующему речевой ход, а также доминирующему речевому поступку среди нескольких неравноправных актов, в то время как для вспомогательных речевых шагов важным является «сочетание иллокутивной и дискурсивной функции», то есть установление их роли в развертывании реплики [Пospelова, 1992, с. 70]. Анализ **риторических отношений (РО)** возможен в рамках **теории риторической структуры (TRC)** [Mann, 1988; 1989; 1992]. По сути, теория распространяет на дискурсивные единицы типологию сложных предложений (ср.: [Петрова, 2002]).

В TRC выделяют два основных типа связи: дополнение (completedness) и сочинение (connectedness) [Mann, 1988, p. 248].

К отношениям дополнения, имеющим место между ядром и сателлитом, относят, в том числе, следующие виды асимметричных, подчинительных РО: обстоятельство (circumstance), решение (solutionhood), детализация (elaboration), фон (background), обеспечение возможности (enablement), мотивация (motivation), свидетельство (evidence), обоснование (justify), причина (cause), результат (result), цель (purpose), антитезис (antithesis), уступка (concession), условие (condition), альтернатива (otherwise), интерпретация (interpretation), оценка (evaluation), резюме (summary) и т. д.

Симметричные, сочинительные отношения, связывающие два ядра и более, включают: последовательность (sequence), противопоставление (contrast), примыкание (joint), перечисление (list), переформулировка/повтор (restatement), дизъюнкция (disjunction). Также отдельно выделяется параллельная связь (parallel structures).

Список типов РО считается открытым, а кроме того, признается возможность множественности решений.

Несмотря на многие достоинства ТРС, отмечается необходимость её модификации для применения к диалогической речи, «недостаточная формализация классификационных признаков» и «отсутствие метаязыка» [Сусов А. А., 2006, с. 135]. Сложность применения ТРС также состоит в том, что она фокусируется на средствах когерентности, то есть самих дискурсивных связях, и в меньшей степени обращается к когезии, то есть языковым формам, эксплицитно представленным в высказываниях.

Аттенциональная структура речевого общения включает «определённые композиционно-семантические доминанты произведения», которые «приводят в движение и определяют отношения всех прочих его компонентов», а также «элементы, которые осуществляют прагматическое фокусирование на важнейших частях текстовой информации» [Гончарова, 2005, с. 90–91]. В лингвистике текста такие элементы традиционно связывают с «сильными местами» дискурса, к которым относят заглавие, подзаголовки, эпиграф, начало, пролог, конец, эпилог, повторы. На уровне высказывания наиболее заметные наработки в этой области связаны с такими теориями, как, например, теория актуального членения, предложенная чешской школой (В. Матезиус, М. Данеш, Я. Фирбас), и теория информационного потока У. Чэйфа.

Аттенциональная структура рассматривается как надстройка над лингвистической и интенциональной структурами, которая наряду с другими дискурсивными процессами и компонентами (структурой знаний, убеждений, желаний, намерений) интегрируется в одно когнитивное образование [Grosz, 1986, p.180]. Сложность изучения и формализации фокусной структуры заключается в том, что, как и сознание, внимание является избирательным и подвижным, что отражается в устной речи в «комбинации лексический, акустических и просодических ключевых элементов, таких как ключевые слова, длительность пауз, амплитуда речевого сигнала и тональный контур» (combination of lexical, acoustic and prosodic cues such as discourse cues, pause duration, speech signal amplitude and pitch contour) [Flammia, 1998, p. 131].

Добавим, что в кинодискурсе речевые высказывания могут быть подчеркнуты, в том числе, и собственно кинематографическими средствами. Например, маркированным является произнесение реплики в сочетании с «прямым» взглядом в камеру: этот приём усиливает драматический эффект посредством установления своеобразного зрительного контакта с аудиторией; немаркированное использование такого рода съёмки закреплено за жанром новостей [Arijon, 1976, p. 60].

Наряду с языковым компонентом неотъемлемой составляющей дискурса является **жестово-интонационная структура коммуникативного акта**, образуемая кинесическими и супraseгментными элементами.

Под **кинесическими средствами коммуникации** в кинодискурсе вслед за британским этологом Д. Моррисом мы понимаем «любое действие, посылающее визуальный сигнал наблюдателю» (any action that sends a visual signal to an onlooker), то есть всю совокупность типов жестов и движений как коммуникативных (первичных), так и механических (вторичных, то есть имеющих естественные причины и в то же время сообщающих информацию) [Morris D., 2002, p. 21]. Тем самым мы разделяем точку зрения М. М. Бахтина о том, что «естественный жест в игре актёра приобретает знаковое значение (как произвольный, игровой, подчиненный замыслу роли)» [Бахтин, 1986d, с. 300].

Подробная функциональная классификация жестов является слабо разработанным аспектом в силу отсутствия семантического описания большинства кинем, используемых разными языковыми сообществами. В целом жесты замещают речь, дополняют её, повторяют сказанное или противоречат ему и выполняют следующие коммуникативные функции: 1) регулируют вербальное поведение; 2) отображают речевые действия; 3) передают смысловую информацию; 4) репрезентуют психологическое состояние коммуникантов; 5) используются для указания; 6) используются для имитации или изображения предметов или явлений; 7) являются риторическим средством [Крейдли, 2002, с. 75–78].

Как и слова естественного языка, невербальные коммуникативные средства могут иметь различное происхождение, ясную или стёртую внутреннюю форму, быть многозначными, иметь синонимы, антонимы и т. д. Например, в кинофильме «Шоу Трумэна» [The Truman Show, 1998] обыгрывается эмблематический иконический жест «скрестить пальцы», который восходит к раннехристианским знакам защиты. Персонаж замечает, что жена скрестила пальцы на свадебной фотографии. В данном случае жест используется как средство освобождения от наказания за ложь, о чем свидетельствует выполнение условия для реализации этого значения: он произведен незаметно для другого коммуниканта. В следующей сцене герой закачивает общение с супругой фразой *I'll cross my fingers for you.*, в которой реализуется этикетное значение жеста — выражение поддержки и пожелание удачи. Сочетание визуального стимула (изображения жеста на фотографии) в одной сцене и вербализация жеста в другой сцене в виде этикетного высказывания создаёт эффект иронии, основанный на совмещении двух скриптов, в рамках которых жест функционирует в разных значениях. Сейчас жест «скрестить пальцы» известен российским кинозрителям, однако некоторое время назад без особого разъяснения он, возможно, не был бы понятен русскоязычной аудитории.

Что касается **супрасегментного кода**, то он включает весь спектр фонационных и просодических характеристик, таких как тембр, тон, громкость, интонация, паузы, хезитация.

Невербальные средства используются не только для формирования сообщения, но и для отображения произведенного на адресата коммуникативного эффекта, что может сказываться на съёмке диалога. Так, Р. Клэр замечает, что в связи с возможностью восстановить состояние говорящего по голосу, основываясь на конгруэнтности речи и эмоционально-моторных реакций, преимущество в представлении на экране получает не говорящий, а слушающий и его реакция на услышанное [Clair, 1929].

Супрасегментные характеристики и движения играют важную роль в определении типа высказывания, установлении его значения и т. д.

Например, в киносценарии кинофильма «Монстро» [Cloverfield, 2008] встречается следующий диалог: (1) JASON: *Easy enough, right?* — (2) HUD (O.S.): *It's kind of fun, actually.* — (1) JASON: (what?) *Yeah...* [Cut to the next scene] [Goddard, 2007, p. 10]. В заключительной реплике говорящий 1 формально выражает согласие (*Yeah...*): перлокутивный эффект, на который он рассчитывал, демонстрируя, как просто обращаться с камерой, достигнут (собеседник положительно оценивает перспективу видеосъёмки вечеринки), и теперь в его интересах закрытие коммуникации. Однако по существу этот ответ сигнализирует недоумение, удивление (ремарка *what?*), вызванное тем, что коммуникант 2 находит в навязанном ему задании позитивные аспекты. При устном воспроизведении неконгруэнтность содержания рассматриваемой реплики внутреннему состоянию говорящего требует обращения к арсеналу жестово-интонационных выразительных средств. В кинофильме минисцена представлена в следующем виде [Cloverfield, 2007, 00:05:38]:

(1) JASON: (on) (holds his hands thrown up) *Easy enough?*
 (2) HUD: (off) (on: turn the camera on himself) *Yeah.* (on) (to the camera) *It's actually kind of fun.*
 (1) JASON: **(on) (opens his mouth, slightly throws his head back, stares into the camera) (mute)/ (turns) You enjoy it, Hud.**
 (2) HUD: (off) (on: Jason quickly goes away) *Thanks, man.* (cut to the next scene)

Интересующий нас коммуникативный ход решён в два шага. Первый шаг — кинетический комплекс без участия голоса (жесты «слегка откинуть голову назад», «открыть рот» и «пристально смотреть») — отражает состояние удивления и направлен на раскрытие содержания авторской ремарки из сценария. Второй шаг — сочетание экспрессива-пожелания (*You enjoy it, Hud.*) и жестов закрытия коммуникации (изобразительных действий «отвернуться» и «уйти») — свидетельствует об инференции коммуникантом 1 из реплики коммуниканта 2 (РА оценки *It's actually kind of fun.*) принятия предложения и исчерпанности темы. Коммуникант 2 не замечает неконгруэнтность рече-моторного поведения коммуниканта 1 и искренне благодарит удаляющегося собеседника за поручение (экспрессив *Thanks, man.*), что формирует у кинозрителей представление о киногерое 2 (Хадсоне) как о наивном, добродушном человеке.

Третий компонент дискурса — **речевая (коммуникативная) ситуация** — включает в себя обстановку (обстоятельства, условия, повод, тему общения), то есть объективную ситуацию, и психологическую ситуацию (коммуникативные характеристики говорящих, их взаимоотношения, отношение к окружающим, фоновые знания, цели и задачи, ожидаемый перлокутивный эффект), а также определяет доступные каналы и формы коммуникации (ср.: [Гак, 1998, с. 304; Hymes, 1972, p. 56; Veltruský, 1977a, p. 10]).

Чешский исследователь драмы и театра И. Велтруски отмечает, что ситуация различным образом может входить в диалогический дискурс, влиять на характер его разворачивания и протекания и приводить к смысловым сдвигам вплоть до полной противоположности значению непосредственно сказанного, а речь, в свою очередь, модифицирует представление о ситуации. Таким образом, актуальное содержательное наполнение отдельных дискурсивных единиц определяется одновременно лингвистическим и экстралингвистическим контекстами, образующими «диалектическую антиномию» (*dialectic dichotomy*) [Veltruský, 1977a, p. 12].

Кроме того, в кинодискурсе ситуация общения осложнена наличием двух уровней: «горизонтального» (*horizontal*), состоящего из череды сцен, события в которых разворачиваются в определённом месте и в определённое время и касаются персонажей, и «вертикального» (*vertical*), подразумевающего, что речь в кино является лишь составной частью наррации, включенной в настоящий коммуникативный акт, происходящий между автором и кинозрителем [Vanoye, 1985, p. 116]. Эта особенность функционирования кинодиалога, называемая также «двойным высказыванием» (*double énonciation*), обуславливает необходимость выстраивания кинообщения так, чтобы реплики были осмысленными не только для киногероев, но и для кинозрителей [Ubersfeld, 1978, p. 250–251].

Слова, которые персонажи адресуют друг другу, создаются с учётом обоих контекстов, тогда как монолог (*monologue, soliloquy*) и «фразы в сторону» (*asides*) фактически игнорируют непосредственный ситуативный контекст и обращены напрямую кинозрителю [Veltruský, 1977b, p. 35; Burkhanov, 2004, p. 407].

Обращаясь к вопросу пересечения двух контекстов, Р. МакКи замечает, что речь в кино должна использоваться очень экономно и что кинорежиссёру следует максимально изъясняться визуальными средствами. Длинные диалоги замедляют действие и уменьшают эффект реплик. Кинозрителя нужно держать в напряжении за счёт таких языковых средств, как, прерванные фразы, эллипс, вынос тематического элемента на конец предложения, использование средств экзофорической референции и субституции вместо номинации конкретного явления или предмета и т. п. Вообще же рекомендация Р. МакКи такова: «Лучший совет по написанию диалога: не пишите его» (The best advice for writing film dialogue is don't.) [McKee, 1997, p. 393].

Итак, универсального подхода к представлению вербального компонента кинодискурса нет. Для решения задач исследования с этой целью используются описанные в параграфе теория речевых актов, теория риторической структуры, теория интерактивных актов, а также функциональная классификация жестов.

1.4. Становление кинодискурса и модусов его перевода

Рассмотрев сущность кинодискурса, представим экстралингвистический контекст его формирования и перевода. Объём компонентов кинофильма и их характеристики за более чем столетнюю историю кинематографа заметно изменились. Становление лингвистического кода происходило в несколько этапов, причём устный компонент был добавлен позднее письменного.

На начальной стадии развития кинематографа (с 1830-х до середины 1890-х годов), называемой «периодом изобретений», в основном создаются немые анимационные картины, основанные на принципе цикличности и изменении глубины поля зрения, создающем иллюзию движения на месте, удаления и приближения. К концу этого периода фильмы «содержат все характерные особенности современной анимации: метраж, законченный сценарий, типичные персонажи, трюки, хорошо проработанную тему, музыкальное сопровождение, отличные декорации и изумительные краски», как, например, фильм «Вокруг кабины» Э. Рейно [Autour d'une cabine, 1894], демонстрировавшийся с помощью праксимоскопа [Садуль, 1957, с. 27].

Также возникает хронофотография, основанная на фотосъёмке через небольшие промежутки времени, воспроизводимая посредством фоноскопа. Первыми «живыми» говорящими портретами стали крупные планы исследователя Ж. Демени, артикулирующего в камеру по-французски «Я вас люблю» [*Je vous aime*, 1892] и «Да здравствует Франция!» [*Vive la France*, 1892], сделанные Э.-Ж. Маре в рамках обучающего проекта для Института глухонемых во Франции [Neupert, 2011, p. 16].

Изобретение братьев Люмьеров, представленное в 1895 году, стало прорывом в кинотехнике и отправной точкой в истории собственно киноискусства и формирования кинодискурса. Синематограф Л. Люмьера представлял собой интегрированную систему для съёмки, производства и показа кинофильмов с возможностью проецирования на широкий экран. Похожие аппараты, предлагавшиеся ранее, были либо рассчитаны на индивидуальное использование (как, например, синетоскоп Т. Эдисона), либо не пользовались успехом и от них быстро отказывались, что привело к спорам о первенстве в вопросе изобретения кино.

Люмьеры организовали первую платную публичную демонстрацию в индийском салоне «Гран-кафе» на бульваре Капуцинок в Париже 28 декабря 1895 года. В тот день были показаны короткометражные зарисовки «Выход рабочих с фабрики» [*La Sortie des usines Lumière à Lyon*, 1895] и «Политый поливальщик» [*L'Arroseur arrosé*, 1895]. Л. Люмьер как профессиональный фотограф прекрасно владел композицией и умел находить выразительные ракурсы, а, кроме того, выбирал для съёмок актуальные темы, например, прибытие поезда [*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1896]: на тот момент железнодорожное сообщение являлось символом передовых технологий. Братья Люмьеры продолжали совершенствовать свою технику, а также наладили выпуск новых фильмов: с 1895 года по их заказу операторы-механики начали посещать страны Европы, Индию, Китай, Японию, Египет и Австралию для демонстрации синематографа и съёмок достопримечательностей. Вскоре братья отошли от кинопроизводства и сосредоточились на продаже оборудования и фильмокопий.

Постепенно из коротких сюжетов и кинохроники в сочетании с эстетикой и приёмами литературы, театра, живописи и музыки в их преломлении через «фотографическую природу изображения и монтаж» стали складываться принципы кинематографии как «рода искусства, произведения которого создаются с помощью киносъёмки реальных, специально инсценированных или воссозданных средствами мультипликации событий действительности» [БЭС, 2004, с. 526]. Новые, собственно кинематографические средства начали вырабатываться в рамках постановочного кинодискурса, основоположником которого считается Ж. Мельес, «направивший кинематограф по пути театрального зрелища» и вдохнувший в него жизнь в период ослабления интереса публики к документальным киносъёмкам [Садуль, 1957, с. 35]. Наиболее известной сохранившейся его работой является научно-фантастическая кинолента «Путешествие на Луну» [*Le Voyage dans la Lune*, 1902], в которой используются исчезновение, появление или замена предметов, наезд камерой, наплыв кадров, съёмка через воду. В фильмах Ж. Мельеса встречаются и другие «спецэффекты»: движение задом наперед, замедленная и убыстренная съёмка, двойная экспозицию и т. п. [Юренив, 1997, с. 14].

В России кино впервые было представлено 4 мая 1896 года в саду «Атриум» в Санкт-Петербурге, а затем в летнем саду «Эрмитаж» в Москве, а также на ярмарке в Нижнем Новгороде. Новый вид искусства получил название «живая фотография», а позднее для его обозначения параллельно употреблялись два заимствованных термина: «синематограф» («синематография») из французского языка и «кинематограф» («кинематография») из немецкого языка, от которого по усечению образовались слова «кинемо» («кинема») и «кино»; вариантами названия кинопроизведения стали русское «лента», английское заимствование «фильм» («фильма») и калька с немецкого «картина» [Лебедева, 1984, с. 18–20].

Практически все картины, демонстрировавшиеся в российском прокате начала века, были иностранными — преимущественно французскими; их поставки обеспечивали московские отделения зарубежных кинопроизводителей, среди которых ведущую позицию занимали фирмы «Братья Пате» и «Гомон».

Из-за отставания в области разработки кинотехники, электроаппаратуры, пленки и реагентов «отечественное производство фильмов носило случайный, любительский характер» вплоть до 1906–1907 годов [Юрнев, 1967, с. 10]. В 1907–1908 годах силами петербургских и московских предпринимателей, таких как А. О. Дранков, И. Н. Ермольев, А. А. Хаджонков, был налажен регулярный выпуск местной кинопродукции (подробнее см., например, [Косинова, 2005, с. 16–42]). К 1914–1915 годам отечественные кинофильмы составляли около одной десятой кинорынка, и их доля продолжала увеличиваться, что, главным образом, было связано с проблемами импорта зарубежного кино по причине первой мировой войны.

Как сформулировано в патенте на проектор¹, зарегистрированном в Великобритании в 1895 году, задача кинематографа заключалась в том, чтобы «рассказывать истории при помощи демонстрации движущихся картин» [Robert William Paul, Herbert George Wells, 1895, прив. по: Лотман, 1998, с. 316]. В силу отсутствия технической возможности записи речи киноповествование выстраивалось так, чтобы сюжет был понятен без слов. Всё же первые киносеансы не обходились без вербального компонента: демонстрации сопровождалась пояснениями кинемеханика или конферансье, «содержавшими прямую речь, а также включавшими элементы внешней оценки ситуации» [Цивьян, 1988, с. 143]. Фактически эти комментарии можно рассматривать как межсемиотический перевод, с тем отличием от классической концепции Р. О. Якобсона, что не вербальные знаки получают интерпретацию в знаках невербальной системы, а наоборот, невербальные знаки трактуются как словесные высказывания [Jakobson, 2004, p. 114].

С удлинением картин и усложнения сюжетов фиксированная языковая составляющая стала необходимой для обеспечения смыслового единства.

¹ Проектор запатентовали инженер и кинорежиссёр У. Пол, разработавший устройство, и писатель Г. Уэллса, чей научно-фантастический роман «Машина времени» [Wells, 1895] вдохновил изобретение: аппарат рассматривался как способ преодоления ограничений пространства и времени. Именно этот прибор приобрел для киносъемок Ж. Мельес после того, как Люмьеры отказались продать ему свою камеру.

Впервые текстовые вставки были использованы в 1903 году в кинофильме Э. С. Портера «Хижина дяди Тома» [Uncle Tom's Cabin, 1903] [Ivarsson, 2004]. **Интертитры (промежуточные надписи)** делились на два основных типа: «разговорные» (белый текст на черном фоне) — передающие высказывания героев и «повествовательные» (черный текст на белом фоне) — содержащие информацию о времени и месте действия, действующих лицах или разъясняющие сюжет [Цивьян, 1988, с. 145]. Кроме того, применялось **наложение текста** на изображение и **представление реплик в виде писем и записок**, чтобы не прерывать сцену.

Кинофильмы с интертитрами переводили в специальных мастерских с помощью замены кадров с оригинальным текстом на интертитры с переводным текстом. Другой способ передачи заключался в том, что текст интертитров воспроизводил на принимающем языке **лектор-комментатор** — «подвывала» (barker), который работал в зале вместе с тапером [Cavalcanti, 1939]. Комментаторы привлекались и просто для чтения надписей на родном языке, поскольку многие кинозрители начала двадцатого века не умели читать. Слушать монотонные пояснения в больших переполненных кинозалах было достаточно затруднительно, и к 1910–1912 годам комментаторы остались лишь в провинциальных городах.

Практика толкования кино была распространена не только в Европе, но и в восточных странах. Так, в Японии, где значительная часть аудитории не была знакома с европейскими и американскими реалиями, не знала иностранных языков и не владела грамотой, в кинотеатрах работали **бенси (benshi)**, которые, основываясь на древних традициях японской риторики, декламации и театрального искусства, интерпретировали содержание кинофильма, создавая собственную историю, добавляя при необходимости дополнительные диалоги и стихотворные отступления; бенси почти полностью исчезли к 1937 году, но и сейчас в этой сфере работают около десяти артистов [Матасов, 2009, с. 15–17].

Общая понятность кинодискурса и относительная техническая простота перевода «немого» кино способствовали быстрому распространению

кинофильмов и взаимовлиянию кинематографа разных стран. Ситуация в киноиндустрии существенно изменилась на рубеже 1920-1930-х годов, когда развитие техники позволило производить синхронную запись изображения и звука, а позднее и их постсинхронизацию. Зарождение звукового кино, совпавшее с периодом роста националистических движений, ослабило позиции американского кино, ставшего к этому моменту лидером на мировом кинорынке, и стимулировало производство кинофильмов на национальных языках.

После выхода первых звуковых кинофильмов «Певец джаза»¹ А. Крослэнда [The Jazz Singer, 1927], европейская премьера которого, сопровождавшаяся переводом с субтитрами, состоялась в 1929 году в Париже, и «Огни Нью-Йорка» Б. Фойя [Lights of New York, 1928], кино «заговорило»: едва появившись в кадре, герой сразу начинал петь, говорить, кричать или шептать [Ivarsson, 2004]. Как определяет эту особенность кинорежиссёр А. Кавальканти, «на кинофильмы нашло разговорное помрачение» (the films went speechmad) [Cavalcanti, 1939]. Многие режиссёры и кинокритики протестовали против звуковых кинофильмов, поскольку диалоги замедлили динамику картин и сместили на второй план достижения операторов, такие как постановка ракурса, света, тени.

Приход звучащего слова привел в кино актёров театра с поставленной сценической речью и чёткой артикуляцией. Но кино потребовало другого подхода к речи, движению, жестикуляции и мимике. Советский режиссёр и теоретик киноискусства С. М. Эйзенштейн цитирует слова британского актёра Дж. Арлисса об «искусстве самоограничения и намёка»: «Я всегда думал, что для кино следует играть преувеличено, но я увидел, что самоограничение есть то самое главное, чему должен научиться актёр при переходе от театра к кино» [George Arliss, 1927, прив. по: Эйзенштейн, 1998b, с. 73]. Именно это, как пишет и немецкий кинокритик З. Кракауэр, обеспечивает баланс между вербальным

¹ Кинофильм «Певец джаза» относится к кинокартинам переходного этапа от немого к звуковому кинематографу (part-talkies): в них продолжали использоваться традиционные интертитры, но при этом присутствовало звуковое оформление, незначительной составляющей которого был устный диалог. В отличие от этого кинолента «Огни Нью-Йорка» представляла собой полноценный звуковой фильм (talkie) [Chaves García, 2000, p. 22].

компонентом, видеорядом, шумовыми эффектами и музыкой — иначе речь подчиняет себе изображение и сводит его роль к иллюстрированию или, наоборот, оказывается на позиции комментатора [Kracauer, 1960, p. 104–105].

Таким образом, наметилась тенденция к экономному использованию языка и чёткости, легкости и быстроте диалогов, эмоциональные акценты в которых расставлялись визуальными средствами [Cavalcanti, 1939]. Кроме того, переосмысление получила немота: безмолвие и недосказанность стали значимыми. Звуковое кино оказалось единственным искусством, использующим тишину как полноценный художественный приём, который невозможно встретить ни в живописи, ни в скульптуре, ни в литературе, ни в театре (где, как правило, тишина возникает редко и лишь на короткое время) [Balázs, 1952, p. 205].

В период 1930-х годов в СССР была принята директива, направленная на ограничение поступления иностранной кинопродукции. Объём зарубежных кинофильмов был сокращён до 10% кинопроката. В это время, помимо собственно перевода, в объём работ по подготовке кинокартин в некоторых случаях входило также редактирование. Так, ещё в 1924 году в целях порицания буржуазного образа жизни кинофильм «Доктор Мабузе, игрок» [Dr. Mabuse, der Spieler, 1922] был перемонтирован С. М. Эйзенштейном и Э. И. Шуб и представлен под говорящим названием «Позолоченная гниль».

Кинокартины переводились путем **субтитрования**, позднее — **дублирования**. Локализация посредством **пересъёмки** кинофильма на языке принимающей страны, практиковавшаяся американскими кинопроизводителями, для советского кинорынка не применялась. Первым кинофильмом, дублированным на РЯ, стал «Человек-невидимка» Дж. Уэйла [The Invisible Man, 1933], вышедший в 1935 году. Озвучивание происходило около года под руководством М. С. Донского, автором перевода был кинорежиссёр С. Рейтман.

Говоря о времени появления субтитрования в мировом масштабе, отметим, что этот вопрос является нерешённым. Так, шведский учёный Я. Иварссон доказывает, что субтитры использовались ещё в эпоху «немого» кино в начале XX века [Ivarsson, 2004]; датский исследователь Х. Готтлиб пишет, что их

история началась в 1929 году вместе с распространением звуковых кинофильмов [Gottlieb, 1997, p. 310]; российский переводовед Р. А. Матасов приводит мнение о том, что данный способ был изобретен в 1930-е годы американским переводчиком и кинокритиком Г. Вайнбергом (Herman G. Weinberg) [Матасов, 2009, с. 20].

Что касается дубляжа, то этот модус перевода был разработана на основе принципа постсинхронизации звукоинженерами кинокомпании Paramount в 1928 году как реакция на недовольство европейской публики звуковыми кинофильмами на иностранных языках. Возможности использования дубляжа как средства идеологической пропаганды и способа продвижения общенационального языка определили выбор в пользу этого вида перевода в 1930-е годы в тоталитарных Германии, Испании, Италии и Японии, которые видели в американских кинофильмах потенциальную угрозу национальной идентичности. В других странах Европы по причине высокой стоимости дублирования и большого количества используемых языков кинофильмы преимущественно переводили с помощью субтитров.

В 1940-1950-е годы количество кинокартин в советском кинопрокате постоянно сокращалось. В послевоенный период к доминирующим отечественным кинофильмам добавились американские, английские и немецкие «трофейные» киноленты. С середины 1950-х годов план проката начал увеличиваться, поэтому дополнительно к первому дубляжному цеху, организованному в 1937 году при Киностудии имени М. Горького, были открыты студии при «Ленфильме», «Мосфильме» и ряде союзных объединений.

В 1980-1990-е годы в России в связи со значительным увеличением числа иностранной аудиовизуальной продукции основным способом перевода для телевидения и видеопроката стало **закадровое озвучивание**. Большой популярностью пользовался авторский закадровый перевод, распространению которого способствовало появление в 1976 году нового формата воспроизведения аудиовизуальной продукции VHS (Video Home System), выпуск видеокассет и видеомэгнитофонов. По свидетельству переводчиков того периода, таких как Л. В. Володарский, А. Ю. Гаврилов, В. О. Горчаков, А. М. Михалев, П. В. Санаев,

как правило, качество копий кинокартин, переведённых в видеоформат, было низким, а заказчики видеопереводов не только не предоставляли монтажные листы с диалогами, но и значительно ограничивали переводчика во времени, не оставляя возможности на предварительную подготовку (см. интервью на сайте [Кино в авторском переводе]). Таким образом, фильмы переводили «сходу»: переводчик включал фильм и начинал наговаривать текст, то есть осуществлял синхронный закадровый киноперевод.

Сейчас в России сложилась следующая ситуация. В кинотеатральном прокате, как и в советское время, основным способом перевода остается **профессиональное многоголосое дублирование**, которое выполняется студиями озвучивания по заказу кинопроизводителей и дистрибьютеров. На телевидении наряду с закадровым переводом сериалов и телефильмов всё больше применяется **теледубляж**. **Субтитрование**, а также «живой» **закадровый перевод**¹ как подготовленный, так и неподготовленный (с монтажного листа» и/или «с экрана») преимущественно используют в кинотеатрах при демонстрации кинофильмов, имеющих ограниченный прокат, а также при проведении кинофестивалей.

К традиционно дублирующим странам наряду с Россией относятся Австрия, Германия, Китай, Испания, Италия, Таиланд, Франция, Швейцария, Япония, а также испано- и франкоговорящие страны за пределами Европы; к традиционно субтитрирующим — Бельгия, Голландия, Греция, Дания, Норвегия, Португалия, Словения, Тайвань (Китай), Финляндия, Хорватия, Швейцария, Швеция (ср.: [Chaume, 2004a, p. 52; Chen, 2004, p. 116; Gottlieb, 1997, p. 310; Herbst, 1997, p. 291; Qian, 2004, p. 52]). Отмечается, что в Великобритании, США и Франции фильмы, относящиеся к категории массовой продукции, дублируют, в то время как шедевры мирового кино демонстрируют в кинотеатрах и по телевидению с субтитрами.

¹ Переводовед И. С. Алексеева использует для обозначения этого вида перевода термин «живая синхронизация видеотекста» [Алексеева, 2004, с. 19].

Практика межсемиотического перевода кинодискурса (как меж-, так и внутриязыкового) связана с **субтитрированием для слабослышащих** и подготовкой **аудиоописаний для слабовидящих (тифлокомментированием)**¹.

История **специализированных субтитров**, которые на современном этапе, помимо перевода или внутриязыковой расшифровки устного и письменного текста, включают отметки о супraseгментных особенностях высказываний (интонации, ритме, просодии), паралингвистических элементах, значимых шумах и звучащей музыке, началась в 1947 году, когда американский актёр кубинского происхождения Э. Ромеро (Emerson Romero) стал изготавливать интертитры к звуковым кинофильмам с сокращённым текстом диалогов и распространять их в школах и обществах для глухих в США. Использование интертитров вскоре было вытеснено печатью текста на прозрачной пленке, которая проецировалась поверх изображения с помощью второго проектора, а также методом, изобретённым в Бельгии, позволявшим наносить субтитры на киноленту, который и стал наиболее распространённым.

Аудиоописание видеоряда для слабовидящих кинолюбителей, которые могут слышать звуковую дорожку, но нуждаются в информации о происходящем на экране, считается самой молодой разновидностью КВП, хотя истоки этой практики можно найти, например, в описаниях кинокартин, транслировавшихся по радио в 1940-50-е годы в Испании, и в описаниях театральных спектаклей, возникших в 1980-е годы в США [Díaz Cintas, 2006a, p. 18]. Впервые принципы аудиодескрипции были сформулированы в работах Г. Фрэзиера (Gregory T. Frazier), работавшего в Университете Сан-Франциско (США), однако популяризация данного способа «просмотра» связана с деятельностью О. Копполы (August Coppola), активно выступавшего за его внедрение в Северной Америке и странах Азии. В 1989 году перевод-описание был представлен мировой общественности в рамках Каннского кинофестиваля.

¹ В научной литературе вариантами термина «аудиоописание» (audiodescription) являются «аудиодескрипция», «перевод-описание», «перевод видеоряда», «аудиовидение» (audiovisión) (ср. [Горшкова, 2006, с. 80; Martínez Sierra, 2012, p. 118]).

Итак, сложившимися модусами КВП являются: субтитрирование, дублирование, закадровый перевод, субтитрирование для слабослышащих, аудиоописание для слабовидящих (тифлокомментирование). Для российского кинотеатрального проката ведущим форматом является дубляж.

1.5. Современная практика киноперевода

В настоящее время **процесс работы над кинопереводом** с момента получения заказа студией включает несколько основных этапов: **перевод, редакция и интеграция перевода в кинофильм** (при озвучивании — тонировка и перезапись, при субтитрировании — техническое исполнение). Отмечаются следующие предпереводческие факторы, влияющие на общее качество конечного продукта:

1. ограниченность времени, отведённого на работу;
2. невысокий уровень оплаты труда исполнителей;
3. недостаток специалистов, прошедших профессиональную подготовку;
4. отсутствие необходимых сопутствующих материалов (монтажных листов и пояснений);
5. политика заказчика (отсутствие/наличие руководств по стилю и/или супервайзера).

На первом этапе подготавливается перевод кинофильма. Часто исполнителем является внештатный сотрудник студии. Как правило, переводчик получает монтажные листы диалогов, однако не всегда располагает свободным доступом к видеоряду, что может быть связано со стремлением прокатчика сохранить детали кинопремьеры в строгом секрете. В этом случае студии предоставляют киноверсию, где изображение, за исключением говорящего киноперсонажа или только его рта, скрыто или черновой вариант кинофильма, отличающийся от финальной редакции, которую присылают позднее. Другую сложность представляет ситуация, когда переводчику даётся ограниченное время на ознакомление с видеоматериалом в пределах студии, а последующая доработка перевода осуществляется в отсутствии возможности пересмотреть кинокартину.

На второй стадии текст для дубляжа проходит литературную редакцию и укладку, то есть переписывается с «целью создания точного перевода диалогов фильма, идентичного оригиналу по всем компонентам (идея, стиль, характер персонажей и т. д.) и полностью соответствующего артикуляции, жестам и поведению актёров на экране» [Кино, 1987, с. 133]. Например, в кинофильме «Холостяк» Г. Синиора герой преподносит девушке кольцо, но своими словами *You win!* вызывает вместо ожидаемой радости резко негативную реакцию [The Bachelor, 1999, 00:16:55]. Как замечает переводчик П. В. Санаев, краткость и выраженная губная артикуляция фразы *You win!*, центральной для завязки кинофильма и неоднократно повторяющейся в дальнейшем дискурсе, делают невозможным прямой перевод *Ты выиграла!* или более идиоматичный вариант *Твоя взяла!*, которые подошли бы для закадрового озвучивания, потому «пришлось потратить немало времени, прежде чем родилось короткое *Пляши!*, которое подошло и по артикуляции, и по смыслу» [Санаев].

В советское время при дубляжных цехах сложились профессиональные школы редактуры и укладки кинодиалогов, однако эти навыки были практически полностью утрачены в переходный для киноотрасли период 1990-х годов [Чигинская, 2012]. В настоящее время для сокращения затрат выполнение синхронизации нередко доверяют переводчику или режиссёру дубляжа. В идеале укладчик должен владеть языком оригинала, однако вопреки этому требованию внутриязыковое преобразование переводного текста часто выполняется без анализа исходных высказываний. Как результат, вносимые на этом этапе изменения могут приводить к смысловым различиям между текстом перевода и оригинала [Chaume, 2004b, p. 65; Mälzer, 2012, p. 115; Whitman-Linsen, 1992, p. 63–64]. Заметим, что в то время как укладка считается в России и Европе неотъемлемой частью дубляжа, в Японии синхронизация по артикуляции не является обязательной: несовпадение звучащей речи с движениями губ рассматривается как норма.

При закадровом озвучивании на втором этапе, помимо общей коррекции, выверяется длина высказываний. Так, необходимость переработки текста при

перевод с АЯ на РЯ обусловлена тем, что произношение русских фраз «занимает на треть больше времени» по сравнению с исходными высказываниями [Виссон, 2008, с. 93].

При субтитровании перевод редактируется в соответствии с предусмотренным количеством строк и знаков, длительностью и скоростью показа текста, а также правилами разбивки высказываний на строки. Обычно субтитры (внутрикадровые надписи) демонстрируются в нижней части экрана с периодичностью, зависящей от ритма сцены, но в среднем равной 4,5–5 секундам, при расчётной скорости чтения 12–15 букв или 2,5–3 слова в секунду [Кинословарь, 1970, т. 1, с. 164; Karamitroglou, 1998]. Количество строк варьируется от одной до двух. Каждая строка, как правило, предусматривает при использовании кириллицы 35 знаков (в случае латиницы — 37, греческого и арабского алфавитов — 34–36, японских или корейских иероглифов — 12–14, китайского письма — 14–16) [Díaz Cintas, 2007, p. 84–85]. В некоторых случаях возможности размещения текста могут быть сильно ограничены: например, в Финляндии, где функционируют два государственных языка, верхняя строчка отводится для перевода на финский язык, а нижняя — для перевода на шведский.

На третьем этапе при озвучивании отредактированные переведённые кинодиалоги разыгрываются под руководством режиссёра актёрами, отобранными по согласованию с заказчиком на основе предварительных проб. Этот этап является важнейшей составляющей подготовки кинокартины, поскольку во время тонировки формируется окончательный синхронизированный текст и складывается речевой рисунок роли.

Исследования показывают, что, «в целом голоса актёров дублирования звучат так же убедительно, как и оригинальные голоса» (*en términos globales, las voces dobladoras resultan tan creíbles como las voces originales*), а в некоторых случаях даже «значительно более убедительно и правдоподобно, чем оригинале» (*significativamente más creíble o verosímil que la voz original*) [Palencia Villa, 2002, p. 328]. Это объясняется тем, что исходный кинодиалог записывается не на съёмочной площадке, а после того как кинофильм был снят и смонтирован — в

условиях, сходных с дубляжом. Однако ограниченность числа исполнителей, занятых в переозвучивании, приводит к узнаваемости их голосов и возникновению ассоциации с определёнными зарубежными актёрами. Этот так называемый «эффект радиопостановки» может иметь как положительное, так и отрицательное влияние на эстетическое восприятие кинофильма в зависимости от имеющихся у кинозрителя ожиданий. В целом отмечаются две ведущие тенденции: закрепление за иностранной кинозвездой некоторого русскоговорящего артиста (например, «дуэты» советского времени Ж.-П. Бельмондо – Н. П. Караченцов, Л. де Фюнес – В. В. Кенигсон или современные тандемы Х. Лори – В. Кухарешин, К. Найтли – Н. Фицук) и практика использования в разных кинокартинах разных голосов для тонировки одного и того же зарубежного актёра, подобранных исходя из особенностей персонажа.

На этапе озвучивания в кинодискурс могут вноситься модификации на уровне просодики, а также лексики, в том числе оказывающие влияние на смысловое соответствие перевода оригиналу. Расхождения нередко возникают не в результате сознательных решений, а проистекают из особенностей воспроизведения письменного текста в виде устной речи и общих принципов работы. Так, как отмечалось, визуальный компонент дублируемого кинофильма может быть ограничен только изображением говорящих персонажей. Кроме того, иногда актёры не имеют возможности ознакомиться с кинофильмом целиком и работают только над отдельными сценами, в которых фигурируют озвучиваемые ими киногерои¹. Немаловажно и то, что по техническим причинам реплики каждого исполнителя записываются отдельно, а не во взаимодействии с партнерами, как было раньше. Также в ряде случаев отступления от исходного текста делаются в соответствии с требованиями наблюдателя со стороны заказчика.

¹ Так, актриса дубляжа Г. Е. Чигинская указывает, что отсутствие предварительного просмотра затрудняет понимание роли и приводит в пример работу по озвучиванию героини в исполнении М. Стрип из кинофильма «Сомнение» Дж. П. Шэнли [Doubt, 2008], чей «характер раскрывается в последней фразе» [Чигинская, 2012].

Занятые в дублировании российские специалисты, фактически переигрывающие кинороль второй раз, указывают, что «попасть в артикуляцию, играющего артиста, не так уж и сложно — сложнее донести то, что этот артист хотел сыграть» [Спивак, 2012], а также признаются, что дубляж иногда позволяет «обогащать роль», добавить то, «чего в этом актёре и не было» [Костецкий, 2012], или даже, «вселившись буквально в экран, дать новое направление одному и тому же изображению» [Швырев, 2012].

На завершающей стадии дубляжа выполняется перезапись — сведение фонограммы, которая включает диалоги, синхронные шумы (звуки, связанные с действиями персонажей), несинхронные шумы (например, пение птиц, гул людей на вокзале) и музыку. Также в окончательную версию включается перевод графической составляющей кинофильма, выполненный в виде закадровых реплик или подготовленный в виде субтитров. В последнее время всё большее распространение получает явление, которое мы называем «локализация» («перевод-палимпсест», по Р. А. Матасову [Матасов, 2009, с. 142]), когда письменные вербальные элементы, включая заглавные и заключительные титры, заменяются переводными с максимальным сохранением особенностей написания и представления исходного текста.

Описанные принципы подготовки кинофильмов соответствует практике России и Европы, а именно Германии, Испании и Италии. Во Франции дублирование включает дополнительный этап — изготовление специалистами-детектерами (*détecteurs*) ритмической ленты (*le bande rythmo*) с оригинальным видеорядом и впечатанным синхронизированным переводным диалогом, с которой актёры озвучивания читают роль [Chaume, 2007, p. 205; Raquin, 1998].

Отмечается тенденция к унификации подходов к субтитрованию, обусловленная активным обменом опытом и доступностью необходимого программного обеспечения, в то время как сфере профессионального дублирования присущи своеобразие, традиционализм и закрытость. Другой тенденцией является развитие любительского “фанатского” перевода в форме закадрового озвучивания (*fandubs*) и субтитров (*fansubs*) [Díaz Cintas, 2006b].

Данные о подготовке в России для кинотеатрального показа аудиоописаний для слабовидящих и специализированных субтитров для слабослышащих, о которых мы упоминали в § 1.4, в доступных нам источниках отсутствуют. В странах Европы в этих направлениях ведётся активная деятельность, в частности в связи с решениями, принятыми при подготовке и проведении в 2003 году Европейского года людей с ограниченными возможностями (European Year of People with Disabilities) и принятием Конвенции ООН о правах инвалидов.

Отличием процесса подготовки аудиоописаний для слабовидящих, включающего те же стадии, что и другие виды КВП, является то, что тифлокомментарий, написанный зрячим переводчиком, оценивается и корректируется сначала редактором-слабовидящим, а затем проходит окончательную правку у зрячего редактора-корректора [Martínez Sierra, 2012, p. 119; Benecke, 2004, p. 78–80].

Отметим, что в Испании требования к аудиоописаниям касаются только дублированных или снятых на национальном языке художественных и документальных кино- и телефильмов и сериалов, в то время как в Великобритании в перечень работ может входить и собственно перевод диалогов для закадрового озвучивания.

Отчёт современного этапа российского кинотеатрального проката ведётся с 1996 года — времени открытия первого кинотеатра западного типа «Кодак-Киномир» в Москве и возобновления работы кинотеатра «Кристалл-Палас» (ранее «Знание») в Санкт-Петербурге. Эти события ознаменовали собой начало возрождения киноинфраструктуры после распада кинотеатральной сети в середине 1990-х годов, вызванного экономическими проблемами и эмбарго 1991–1993-х годов на показ в России кинофильмов крупнейших зарубежных студий, введённым Ассоциацией кинопроизводителей США (МРАА) в связи с нарушениями авторских прав [Киноиндустрия..., 2012, с. 48].

Получение объективной информации об отечественной киноотрасли представляет сложность: недоступность информации и вероятность недостоверности имеющихся данных связаны с «некачественностью учёта

деятельности предприятий кинематографии», «инертностью устаревшей терминологической базы» и «отсутствием обязательной статистической отчетности со стороны участников рынка» [Леонтьева, 2009, с. 155].

Доступные данные позволяют представить количество кинокартин, демонстрируемых в в год, следующим образом: 150–200 — в 1996–2001 гг.; 250–300 — в 2002–2006 гг.; 300–350 — в 2007–2011 гг.; более 400–500 — в 2012–2015 гг. (см. приложение 1: рисунок 1).

Согласно опросам наибольший интерес у киноаудитории, почти две третьих которой составляют зрители в возрасте от 18 до 29 лет [Киноиндустрия..., 2012, с. 101], вызывает фантастика, фильмы ужасов и триллеры, на втором месте по популярности находятся фэнтези и приключения, на третьем — кинокомедии (см. приложение 1: рисунок 2).

В среднем за последние годы в структуре отечественного кинопоказа производителем 42% от общего числа кинокартин является США, 34% — страны Европы, 19% — Россия, 5% — прочие государства (см. приложение 1: рисунок 3). Среди стран Европы по числу релизов лидирует Франция, за ней следуют Великобритания, Германия, Испания и Италия.

По объёму кассовых сборов, косвенно отражающему популярность и посещаемость кинофильмов, ведущую позицию также занимают американские производители: на их долю приходится более 60% российского кинорынка (см. приложение 1: рисунок 4). Кассовым лидером проката среди европейских стран, разделяющих второе место с отечественными кинематографистами, является Великобритания.

Проработка каталога исследования, представленного приложении 2, демонстрирует, что ни один из существующих аналитических инструментов не даёт точных массовых сводных сведений о модусах киноперевода и исполнителях переводческих работ. Так, Государственный регистр фильмов Министерства культуры РФ включает информацию о студии перевода примерно для 6% кинокартин, а сайт «Кинопоиск» — для 85%. В конце самих кинокартин выходные сведения озвучиваются в 20% кинолент с указанием студии, в 30% — с

указанием студии, режиссёра и авторов текста, в 50% — без указания авторов дубляжа. Сайты отдельных тонстудий либо не отражают данные о выполненных заказах, либо содержат не все наименования (см., например, [Мосфильм-Мастер; Невафильм Studios; Пифагор; СВ-Дубль; CPIG; SDI Media Russia]).

Говоря об авторстве перевода и озвучивания, следует помнить, что в ряде случаев указывается не студия, выполнявшая заказ, а координатор подготовки картины к показу, что может быть причиной расхождений данных в разных источниках. Примером является работа прокатной компании «Ист-Вест» и студии «Пифагор» по дубляжу таких кинофильмов из каталога исследования, как «Ванильное небо» К. Кроу [Vanilla Sky, 2001], «Парк Юрского периода 3» Дж. Джонстона [Jurassic Park III, 2001] и других. Кроме того, для кинопроката и видеорынка кинофильм может быть выпущен в разных переводах, как было с лентой «Пятый элемент» Л. Бессона [The Fifth Element, 1997], над которой работали «СВ-Дубль» (режиссёр дубляжа В. Л. Чаева) и «Амальгама» (режиссёр дубляжа Я. Г. Турылёва).

Наблюдаемая ситуация свидетельствует о том, что для кинопереводческой отрасли характерна своего рода анонимность. Это положение дел контрастирует с практикой советского времени, когда художественный совет разбирал каждый кинофильм и присваивал ему категорию, в соответствии с которой производилась оплата, а фамилии всего штата сотрудников, занятых в дублировании, включались в титры [Чигинская, 2012].

В целом анализ показывает, что по числу выполненных работ лидирующими компаниями могут считаться: «Мосфильм-Мастер», «Невафильм» и «Пифагор»; четвертую позицию, заметно уступая по количеству работ, занимает *CPIG* (приложение 1: рисунок 5).

Отметим также, что ни один из доступных ресурсов не предоставляет обобщённые данные о языках кинофильмов-оригиналов и ежегодной динамике изменения их структуры.

Итак, исходя из исторически сложившейся в России практики (§ 1.4) и представленной структуры кинопроката, можно заключить, что в сфере

кинотеатрального проката доминирует дублирование с АЯ, выполняемое ограниченным кругом специализированных студий.

Изложенные в параграфе результаты представляются значимыми для исследования, поскольку характеризуют экстралингвистический контекст осмысления и перевода кинодискурса, и, кроме того, необходимы для определения критериев включения и исключения при отборе материала. Сведения о современной ситуации и подробная информация о проработке каталога исследования представлены в публикации «О формировании корпуса для исследования кинодискурса и киноперевода» [Корячкина, 2013b].

1.6. Основные положения теории киноперевода

С точки зрения переводоведения перевод кинофильмов, **киноперевод**, или **киновидеоперевод (КВП)**¹, а шире перевод аудиовизуальных материалов, **аудиовизуальный перевод (АВП)**², представляет собой перевод устной и письменной форм речи, являющихся неотъемлемой частью полисемиотического произведения, с целью последующей интеграции переводного текста в данное произведение в устном и/или письменном виде. АВП выступает гиперонимом по отношению к КВП и включает перевод кинофильмов, телефильмов, телепередач, новостей, рекламных роликов, спектаклей, оперы и других мультимедийных материалов. Устное воспроизведение связано с дублированием, закадровым озвучиванием и аудиоописанием, письменное — с субтитрованием.

По классификации типов перевода, основанной на сопоставлении «форм употребления» исходного и переводного языка [Бархударов, 1975, с. 46–48], мы характеризуем КВП как **комбинированный тип**: переводчик работает со звучащей речью и монтажными листами, оформляет текст письменно и передаёт его для интеграции в кинофильм в устной или письменной форме.

¹ В научной литературе вариантами термина «киноперевод» (film translation) [Snell-Hornby, 1995] являются «кино/видео перевод», «перевод кино/видео материалов» [Чужакин, 2004], «перевод в кино» [Горшкова, 2006], «перевод для кино» (translation for the cinema) [Ramière, 2006].

² В научной литературе вариантами термина «аудиовизуальный перевод» (audiovisual translation) — «медийный перевод» (media translation), «мультимедийный перевод» (multimedia translation), «экранный перевод» (screen translation) [Gambier, 2001].

Выбор конкретного модуса перевода в национальном масштабе обуславливается историческими, социокультурными и экономическими причинами. Другие факторы, формулируемые как преимущества и недостатки (возможность/невозможность слышать настоящие голоса актёров, совпадение/несовпадение модусов оригинала и перевода, бóльшая/меньшая способность к вовлечению аудитории в действие кинофильма и т. д.), имеют субъективную природу: их оценка зависит от возраста и образования кинозрителей, их знания реалий, обычаев и культуры других стран, а также индивидуальных предпочтений и привычек [Chaume, 2004a, p. 59–60; Goris, 1993, p. 170–172]. Например, опросы демонстрируют следующие общие тенденции: субтитрам отдаёт предпочтение категория молодых кинозрителей, имеющих высшее образование, регулярно посещающих кинотеатры, рассматривающих субтитры как средство обучения иностранному языку [Scandura, 2004, p. 132–133; Widler, 2004, p. 98–101].

По этой причине мы не будем останавливаться на различиях типов КВП и сфокусируемся на общих закономерностях, которые охарактеризуем в рамках **функционального подхода к типологии дискурсов** и в терминах **ограничений, приёмов и норм**.

Первая функциональная характеристика кинодискурса с позиции переводоведения представлена в статье К. Райс. Автор рассматривает текст дублирования как результат передачи исходного текста, который имел письменную основу и был воспроизведён устно с привлечением «экстралингвистических вспомогательных средств» [Райс, 1978, с. 211].

К. Райс считает, что перевод аудиомедиаальных текстов должен, главным образом, учитывать «условия неязыковой среды, присутствующие в оригинале, и степень участия дополнительных средств выражения» и быть ориентированным на получателя. Эти особенности предполагают, что при КВП возможны отклонения от «инвариантности плана содержания», имеющей первостепенную важность для информативных текстов, и «аналогии формы и эстетического воздействия», требующейся при передаче экспрессивных текстов, в пользу

«тождества эффекта, отвечающего обращению», характерному для перевода произведений оперативной направленности. По мнению исследовательницы, при дублировании в некоторых ситуациях перевод может приобретать «вспомогательный характер» и «в этом крайнем случае служить лишь канвой для окончательной формулировки синхронного текста» [Там же, с. 225].

Переводоведы С. Басснетт и М. Снелл-Хорнби относят КВП к художественному переводу и объединяют его с переводом поэзии, прозы, драмы и оперы [Bassnett, 2005, p. 18; Snell-Hornby, 1995, p. 32]. Проблематика АВП подробно рассматривается в работе С. Басснетт применительно к переводу пьес для их последующей постановки, но некоторые выводы могут быть распространены и на кинодискурс. В частности, она пишет о том, что драматический текст представляет собой «лишь один из опциональных компонентов в ряду взаимосвязанных систем, составляющих действо» (only one optional component in a set of interrelated systems that comprise the spectacle) (как и речь в рамках кинодискурса, что отмечено в § 1.2), поэтому его перевод требует соотнесения слова с будущим действием, учёта ритма, интонационного рисунка, тона и громкости высказываний, а также выявления и отражения в тексте на принимающем языке тех структурных особенностей оригинала, которые определяют потенциал его сценической реализации, даже если их передача «может привести к значительным сдвигам в лингвистическом и стилистическом планах» (may lead to major shifts on the linguistic and stylistic planes) [Bassnett, 2005, p. 124–126].

По мнению С. Басснетт, значимость таких черт театрального дискурса, как «сценическое представление» (performance) и «направленность массовому зрителю» (public dimension), «оправдывает модификации» (justify modifications) исходного текста и при переводе выдвигает на первый план сохранение той функции диалога, которую он выполняет как элемент спектакля [Там же, p. 134]. С. Басснетт кратко отмечает, что «перевод кинематических текстов» (cinematic texts) осложнён требованием учёта «кинетико-визуальных компонентов» (kinetic-visual components) при дубляже и скорости чтения для субтитров [Там же, p. 136].

М. Снелл-Хорнби располагает КВП и сценический перевод в спектре художественного перевода между переводом Библии, предполагающим максимальную близость исходного и переводного дискурсов, и поэтическим переводом, за которым следует перевод современной литературы, граничащий с другим крупным кластером — переводом текстов общей направленности [Snell-Hornby, 1995, p. 32]. Согласно её диаграмме дискурсивных прототипов, в фокусе КВП находится воссоздание креативного потенциала языковых средств оригинала, не исключающее «сдвига перспективы в тексте перевода» (*shift of perspective in the target text*) [Там же, с. 34], то есть изменения «точки зрения говорящего, рассказчика или читателя с позиции культуры, отношения, места и времени» (*the viewpoint of a speaker, narrator, or reader in terms of culture, attitude, place and time*) [Там же, p. 51].

Как и С. Басснетт, М. Снелл-Хорнби видит особенность аудио- и мультимедиального перевода в свойствах киноречи, специфике построения драматического диалога и взаимовлиянии различных семиотических кодов. Важнейшими характеристиками дискурса она называет «риторическую организацию» (*rhetoric*) и «устную воспроизводимость» (*speakability*) и отмечает, что их передача представляет проблему в тех случаях, когда эти структуры исходного текста «входят в конфликт с культурно обусловленными ожиданиями и языковыми конвенциями, принятыми для различных типов текста» (*conflict with culture-specific expectations and language-specific text-type conventions*) в принимающем языке [Snell-Hornby, 1997, p. 280]. В аудиомедиальном переводе исследовательница предлагает отдавать приоритет тому подходу, который «позволяет передать выразительность, заложенную в человеческом голосе» (*depend on the possibility of expression inherent in the human voice*) [Там же].

Итак, в рамках функциональных типологий исследователи представляют общую переводческую перспективу и пунктирно намечают сферу ограничений КВП, связанную с его модусом. Анализ факторов АВП содержится в работах [Матасов, 2009; Chaume, 2004a; Herbst, 1997; Martí Ferriol, 2006; Mayoral, 1988; Paquin, 2008; Titford, 1982; Whitman-Linsen, 1992].

Обзор изложенных в трудах положений позволяет выделить следующие типы ограничений¹: **профессиональные, лингвистические, социокультурные, семиотические и формальные.**

В отличие от других факторов, связанных с процессом перевода, **профессиональные ограничения** затрагивают предпереводческий этап. Под ними понимают уровень образования переводчика, наличие у него специальной подготовки, время, отведенное на выполнение работы, доступность необходимых материалов, размер вознаграждения, степень ответственности, обусловленную характером последующего использования выполненного перевода и соблюдением авторских прав, принятые в компании принципы организации процесса подготовки кинофильма к показу и т. п. [Chaume, 2004a, p. 158].

К **лингвистическим проблемам** КВП относится весь спектр сложностей, связанных с передачей лексики, грамматических конструкций, особенностей речевого регистра, а также используемых выразительных средств языка. К числу таких проблем отечественный исследователь Р. А. Матасов причисляет, инвективы, термины, контаминированную речь, иноязычные вкрапления, многоязычие [Матасов, 2006, с. 70].

Лингвист и переводчик В. К. Ланчиков добавляет, что трудность перевода «словесной пластики» киноперсонажей связана с «промежуточным положением литературного диалога», стремящегося, с одной стороны, к «речетворчеству», «свободе формы», а с другой, к «речевому автоматизму», шаблонам, как было отмечено в § 1.1 [Ланчиков, 2003]. Рассматривая вопрос передачи стереотипных высказываний, как, например, *You can't do this to me!, Do something!, What are you talking about?, Are you all right?*, В. К. Ланчиков указывает, что «традиционные репертуары таких формул в английском и русском языках находятся в сложном соотношении» и требуют учёта прагматического аспекта коммуникации [Там же].

¹ В научной литературе вариантами термина «ограничение» (constrain) являются «детерминатор», «лимитирующий фактор» (limitation), «подразумеваемое условие» (implication), «фактор» (factor), «селектор», «фильтр» [Швейцер, 1988; Mayoral, 1988].

Социокультурные языковые элементы, затрудняющие киноперевод, включают реалии (безыквивалентную лексику), имена собственные, идиоматические выражения и жаргонизмы, диалектные и вариантные особенности, юмор [Матасов, 2006, с. 70]. Также оказывать влияние на перевод могут неязыковые особенности социокультурного характера, содержащиеся в изобразительном и звуковом планах кинофильма [Martí Ferriol, 2006, p. 131].

Семиотические ограничения касаются взаимодействия и взаимовлияния вербальных, изобразительных и звуковых знаков кинодискурса (см. § 1.2). Эти факторы формулируются в виде требования «синхронии содержания» (content synchrony), производимого в совокупности всеми кодами кинодискурса, то есть когерентности переводного аудиовизуального текста на уровне диалога, кинесики персонажей и разворачивающейся на экране ситуации [Mayoral, 1988, p. 359].

Исследовательница З. Петти приходит к выводам, схожим с идеями И. Велтруски (см. § 1.3): невербальная информация, передаваемая посредством аудиовизуальных кодов, может «изменять денотативное значение текста оригинала», что, в свою очередь, «иногда приводит к необходимости внесения соответствующих изменений в перевод при субтитрировании и дублировании» (sometimes leads the subtitler and dubber to alter their translations appropriately), в том числе с целью «усиления связи между новым диалогом и исходным видеорядом» (to create a stronger link between the new dialogue and the original image) [Pettit, 2004, p. 37].

Формальные (форматные) факторы определяются модусом КПВ и относятся к семиотическим аспектам. Так, для дублирования такими фильтрами являются: 1) фонетическая (аудиальная, акустическая) синхрония, подразумевающая воспроизведение просодических характеристик и паралингвистических элементов речи; 2) визуальная синхрония, которая включает синхронию по артикуляции (липсинк) и кинетике (ядерная синхрония); 3) синхрония по длительности звучания. При субтитрировании форматным детерминатором служит пространственно-временная синхрония, требующая, чтобы текст укладывался в определённое количество знаков, длительность его

показа соответствовала скорости чтения и способности кинозрителей охватить визуальный ряд, а время появления субтитра коррелировало со звучащим в кинофильме диалогом.

Специфические экстралингвистические сложности, связанные с модусом, включают проблему передачи неразборчивой или плохо слышимой речи киногероев и накладывающихся реплик (полилога), а также другой момент — невозможность использования комментариев.

Представляется важным отметить, что в некоторых работах выдвигается идея о «нулевом ограничении» (*restricció nula*), обозначающем незначительное присутствие или полное отсутствие лингвистических и экстралингвистических факторов, осложняющих перевод. Так, Х.-Л. Марти-Ферриоль приводит данные о том, что из рассмотренных им в работе случаев перевода нулевое ограничение отмечается в 16% дублированных и 37,5% субтитрованных примеров [Martí Ferriol, 2006, p. 133]. Подобное мнение высказывает и Т. Хербст: он указывает, что при дублировании, несмотря на свою неотъемлемость, липсинк и ядерная синхронизация требуют особого внимания лишь при передаче одной четверти высказываний, а в одной трети случаев не имеют критического значения [Herbst, 1997, p. 293].

В целом если лингвистические и культурологические факторы традиционно изучаются в рамках общего переводоведения, то семиотические и формальные ограничения КВП имеют особый характер. Поэтому в противоположность мнению С. Басснетт и М. Снелл-Хорнби некоторые лингвисты-переводоведы, среди которых К. Уитман-Линсен, Ф. Чауме и Б. Хохел (Braño Hochel), считают, что экстралингвистические ограничения АВП и особенности аудиовизуального дискурса как вторичной моделирующей системы определяют необходимость выделения этого типа перевода из области художественного перевода в отдельную категорию [Chaume, 2004a, p. 120–122; Whitman-Linsen, 1992, p. 103].

Приведённый сводный перечень условий, детерминирующих деятельность по КВП, уточняется нами по результатам анализа корпуса. Дополнения, предложенные в главе 2, составляют научную новизну исследования.

При отличии от факторов, оказывающих влияние на процесс КВП, методы и приёмы перевода соответствуют принятым в общей теории перевода (о методах и приёмах см. § 1.7). В то же время эмпирические исследования их применения свидетельствуют о существовании специфических оперативных норм КВП, то есть «закономерностей поведения переводчика в определённой социокультурной ситуации» (regularities of translation behaviour within a specific sociocultural situation) — ситуации перевода для кинопоказа [Routledge..., 2009, p. 189].

Бельгийский переводовед О. Гори, основываясь на результатах анализа перевода на французский язык пяти кинофильмов, «относящихся к разным жанрам и произведенным как в доминирующей (США), так и в периферийной (Фландрия) (кино-) культурных системах» (representing a variety of genres and originating either from a dominant (film-) cultural system (the US) or a from peripheral one (Flanders)), говорит о том, что глобальными тенденциями КВП являются: **языковая стандартизация, натурализация, экспликация** и в меньшей степени **воспроизводство лексико-грамматических особенностей оригинала** [Goris, 1993, p. 169, p. 172].

Под **языковой стандартизацией** подразумевается нейтрализация при КВП присутствующих в исходных репликах отклонений от языковой нормы, отражающих региональные (диалектные) и идиолектные черты. При этом отмечается, что речевые особенности, указывающие на социальную дифференциацию киногероев, как правило, передаются в полном объёме [Там же, p. 174].

Вторая норма — **натурализация** — характеризует ориентированность на приведение переводного текста в соответствие с реалиями и действительностью принимающей страны. В противоположность экзотизации (форенизации) данная норма означает, что произношение иностранных имен, топонимов и заимствований адаптируется к фонетике языка перевода, а культурно маркированные элементы, которые выдают иностранное происхождение кинофильма, такие как единицы измерения, отсылки на национальные виды спорта, названия специфичных продуктов питания, референции на имена

известных людей, шутки и т. д., преимущественно подвергаются фамелиризации (доместикации) [Ballester, 2001, p. 169–170; Serrano Fernández, 2002, p. 209–210]. Так, в КВП *inches* ‘дюймы’ преобразуются в «сантиметры», *miles* ‘мили’ — в ‘километры’, *acres* ‘акры’ — в ‘гектары’, североамериканский ежегодный чемпионат Главной лиги бейсбола *The World Series* ‘Мировая серия’ — в ‘Чемпионат мира по футболу’, американский ресторан *The Cheesecake Factory* — в ‘кафе «Сырники от тети Глаши»’, восклицание *wow!* — в ‘ух ты!’ и т. д.

Кроме того, к натурализации относятся визуальная синхронизация, которая соблюдается тем строже, чем крупнее план произносящего реплику киноперсонажа, а также локализация графических элементов.

Норма **экспликации** выводится из наличия случаев разъяснения и конкретизации в КВП неоднозначно понимаемых или неясных высказываний, усиления логических связей, перевода с опорой на видеоряд, добавления реплик.

К вопросу закономерностей, названных в работе О. Гори вторичными, указывающими на то, что, несмотря на действие механизмов натурализации и экспликации, в КВП воспроизводятся «не вызывающие трудности» (*uncomplicated*) лексико-грамматические структуры оригинала обращается Х.-Л. Марти-Ферриоль [Goris, 1993, p. 185]. Он не соглашается с вторичностью данной нормы, утверждая, что по его наблюдениям прямой перевод имеет высокую частность, особенно при субтитрировании, и предлагает рассматривать «**лингвистическую верность оригиналу**» (*fidelidad lingüística*) как одну из характерных черт КВП [Martí Ferriol, 2006, p. 65].

Данный спор представляется важным для настоящего исследования, поскольку касается вопроса об активности использования интерпретативно-коммуникативного метода перевода в кинопереводе с АЯ на РЯ, который мы исследуем в главе 2.

Испанская исследовательница А. Бальестер по результатам изучения перевода на испанский язык американского кинофильма «Кровь и песок» [Blood and Sand, 1941] добавляет к перечню О. Гори **эвфемизацию**, то есть тенденцию к смягчению грубых выражений, нейтрализации политически некорректных

высказываний или идеологического компонента и т. п. [Ballester, 2001, p. 171]. Эту норму отмечает и аргентинская переводчица Г. Скандура, которая обозначает следующие причины цензуры в сфере кино и телевидения: 1) политика: стремление «скрыть истинное звучание кинокартины путем замены текста оригинала, не одобряемого режимом, новым текстом», 2) политкорректность, 3) религиозные взгляды, 4) «самоцензура» (self-censorship): личные решения переводчиков по модификации элементов, которые им кажутся «неподобающими» (not appropriate), с целью «“защитить” аудиторию» (“protect” the audience) [Scandura, 2004, p. 126].

Обобщение отмеченных норм КВП отвечает тезису, выдвинутому Р. А. Матасовым, который видит задачу кинопереводчика на настоящем этапе в «локализации иноязычного и инокультурного аудиовизуального продукта посредством межъязыковой передачи элементов его лингвистической системы с учётом лингвоэтнических коммуникативных компетенций носителей ПЯ» [Матасов, 2009, с. 69]. Однако, например, американская исследовательница К. Травалия отстаивает идею о том, что доместикация в кинопереводе не нужна, поскольку понимание через язык перевода иностранности кинокартины усиливает иллюзию её достоверности и таким парадоксальным образом приближает аудиторию к киноперсонажам и их ситуации [Travalia, 2012, p. 260].

Подготовка кинофильмов для демонстрации зрителям с ограниченными возможностями, о которой мы вкратце говорили в § 1.4, является самой малоизученной областью в теории КВП. В данной сфере к рассмотренным ограничениям добавляются **когнитивные и дополнительные форматные аспекты.**

Так, при субтитровании для слабослышащих необходимо учитывать развитость навыка чтения и специфику словарного запаса этой группы кинозрителей, а также особые правила использования цветов, шрифтов и знаков пунктуации.

При создании тифлокомментария надо принимать во внимание то, что в зависимости от типа (врождённая/приобретённая) и степени слепоты

кинолюбители могут обладать разными знаниями о мире. Из форматных ограничений наиболее существенным является наложение непрерывной речи и значимых действий, когда возможности разъяснения экранной ситуации оказываются сильно ограничены.

Рекомендации для специалистов-дескрипторов сводятся к следующему: описание видеоряда должно быть точным (необходимо обладать широкими знаниями о названиях материалов, орнаментов, цветов, форм, предметов одежды, движений) и объективным (исключаются лексические единицы, содержащие оценку или имеющие выраженную негативную или позитивную коннотацию); в плане передачи аудиальных элементов важно разъяснять источник шумов [Matamala, 2007, p. 330]. Ведущими профессиональными компетенциями называются умение резюмировать и выделять релевантные для дальнейшего развития кинодискурса элементы, позволяющие кинолюбителю построить собственную «ментальную модель» ситуации на основе инференции в результате активного соучастия в формировании смысла кинотекста [Braun, 2007, p. 361].

Стандарты как меж-, так и внутриязыкового межсемиотического перевода кинофильмов для людей с ограниченными возможностями находятся в процессе становления. Их разработка требует участия широкого круга профессионалов, включая психологов, антропологов, специалистов по реабилитации.

Описанные наработки в области теории КВП используются для **формирования профессиональных компетенций**. В отличие от многих других стран, где АВП выделен в отдельную специальность, в России академическая подготовка кинопереводчиков ограничена спецкурсами по КВП, организуемыми на базе вузов. Примерами являются сотрудничество телеканала «Петербург — 5 канал» с Санкт-Петербургским государственным университетом, а также компании «РуФилмс» с Санкт-Петербургским государственным университетом аэрокосмического приборостроения. Постепенно складывается библиотека методической литературы по дидактике КВП на русском языке [Козуляев, 2013; 2015; Максимова, 2016; Матасов, 2009; Слободянюк, 2012].

КВП также всё активнее применяется в сфере **лингводидактики**, где выступает как средство освоения иностранного языка. Исследования показывают, что использование КВП в обучающих целях является достаточно эффективным: интерес к кинофильмам стимулирует желание изучать второй язык и формирует положительную эмоциональную связь с занятиями, несмотря на то, что современные кино-, видео- и телематериалы достаточно сложны для восприятия и перевода по причине высокой скорости речи, наложения дискурсов, наличия шумов, взаимовлияния семиотических кинокодов, насыщенности диалогов разговорной лексикой, сленгом, идиомами, терминами, юмором и т. д. [Caimi, 2006, p. 90; Condinho Bravo, 2008, p. 2; Danan, 2004, p. 69]. Согласно концепции американского психолингвиста С. Крашена, для освоения второго языка могут использоваться материалы любых жанров и любой продолжительности: основным методическим требованием является «понятный входной материал» (comprehensible input) и постепенное усложнение заданий с опорой на уже имеющиеся у студента знания [Krashen, 2009, с. 175].

Использование КВП при изучении иностранного языка предполагает два возможных способа: 1) **пассивный**: просмотр фильма с внутриязыковыми или переведёнными субтитрами, и 2) **активный**: подготовка и воспроизведение перевода [Корячкина, 2011b, с. 98].

Пассивный просмотр кинофильма с субтитрами позволяет осваивать грамматику и лексику иностранного языка, способствует развитию навыков аудирования, даёт представление об иной культурной среде, знакомит с реалиями других стран. В то же время субтитры отвлекают от видеоряда и позволяют студентам в большей степени опираться на письменный текст, чем на звучащую речь [Caimi, 2006, p. 95].

Активный вид использования КВП предполагает подготовку перевода на основе монтажных листов или со слуха и его последующее воспроизведение. Этот вид учебной работы, используемый и при профессиональном обучении КВП, требует, прежде всего, творческого подхода к переводу. Помимо понимания просмотренного отрывка, учащиеся должны уметь выбрать соответствующий

стилистический регистр и предусмотреть адекватный перевод, принимающий во внимание экранную коммуникативную ситуацию и учитывающий особенности типа воспроизводства переводного текста (субтитры, закадровый перевод, дубляж, аудиоописание) и характеристики предполагаемой аудитории.

Таким образом, как научная дисциплина КВП направлен на выработку навыков стилистической, культурной и прагматической адаптации текста, формирование представления о сходствах и различиях коммуникации и описания событий в исходном и принимающем языках, а также развитие умения строить предположение и восполнять непонятую или недостающую информацию за счёт опоры на визуальную составляющую, знакомые слова, интонацию, мимику и реакции кинокоммуникантов. К изучению проявлений действия подобных когнитивных механизмов и их роли в выборе метода перевода, мы и обращаемся в настоящем исследовании.

1.7. Методы и приёмы перевода

Понятие переводческого **метода (подхода)** относится к базовым категориям, характеризующим переводческую деятельность, выделяемым наряду с понятиями стратегии и переводческого приёма. Принимая во внимание различные точки зрения относительно содержания данных понятий и их терминологического обозначения, в настоящем параграфе мы предлагаем их рабочее описание, сформулированное на основе критического анализа отечественных и зарубежных трудов по переводоведению.

Российский учёный Н. К. Гарбовский определяет метод как совокупность «многочисленных операций», к которым прибегает переводчик для установления «подобия между текстами», «которое может быть воспринято человеком иной культуры, иного языка, иной исторической эпохи» [Гарбовский, 2007b, с. 14]. Переводовед В. Н. Комиссаров уточняет, что метод перевода как «способ перехода» от исходных отрезков текста к конечным предполагает «непосредственное переключение от оригинала к переводу без промежуточных ступеней», что отличает метод перевода от теории (модели) перевода, представляющей собой общую схему, в том числе включающую и возможные

внутриязыковые преобразования [Комиссаров, 1990, с. 172]. Испанский переводовед А. Уртадо-Албир указывает, что метод является «глобальной установкой» (*opción global*), определяющей характер текста на принимающем языке [Hurtado Albir, 2011, p. 54].

Понятие стратегии используется для обозначения действий переводчика во время выполнения работы, таких как, например, обращение к словарям, перебор синонимов, перефразирование, построение контекста и т. д., результатом которых является выбор конкретного переводческого приёма (ср.: [Швейцер, 1988, с. 64–65; Hurtado Albir, 2011, p. 54]). Исследование стратегии возможно лишь в рамках научных проектов, предусматривающих непосредственное наблюдение процесса перевода, к которым нельзя отнести настоящее исследование, поскольку оно выполнено на материал готовых кинопереводов.

Исходя из изложенных положений, в работе под **методом перевода** мы понимаем общий принцип переработки оригинала, который находит выражение на микротекстуальном уровне в виде совокупности переводческих приёмов.

Переводческий приём¹ мы определяем как элементарный переводческий поступок по представлению единицы исходного сообщения в виде единицы переводного сообщения и рассматриваем как тактическое решение, сознательно или несознательно принятое переводчиком по объективным или субъективным причинам в ходе применения некоторой стратегии, реализация которого может происходить алгоритмическим или эвристическим образом.

Отметим, что в вопросе осознанности/неосознанности переводческих действий мы разделяем мнение финского переводоведа Э. Честермэна, который считает, что применение любого приёма является «по меньшей мере потенциально осознанным» (*at least potentially conscious*), поскольку опыт,

¹ Наряду с термином «приём» авторы используют следующие обозначения: «изменение» (*change*), «операция», «преобразование», «процедура» (*procedure*), «решение» (*solution*), «сдвиг» (*shift*), «способ», «стратегия» (*strategy*), «тактика» (*tactic*), «техника» (*technique*), «трансформация»; различие в трактовках данных терминов, главным образом, сводится к уровню конкретности действия и степени интенсивности приложения когнитивных и творческих усилий, но в широком смысле эти обозначения считаются взаимозаменяемыми (см. обзоры в [Martí Ferriol, 2006, p. 73; Gil Bardaji, 2009, p. 161–162]).

который не был отрефлексирован переводчиком в момент перевода, может быть отрефлексирован позднее, например, при ответе на вопрос [Chesterman, 1997, p. 91]. Такой подход позволяет рассматривать перевод собственно как деятельность, то есть систему целенаправленных мотивированных действий, и учитывать, что часть этих действий при многократном повторении может автоматизироваться и, как следствие, не осознаваться.

Метод и приёмы перевода взаимно обуславливают друг друга: переводческий подход подразумевает использование ряда операций, а установление набора приёмов позволяет говорить о применении некоторого метода.

Обращение к тому или иному подходу и соответствующим техникам связывают не с типом дискурса, его жанром или модусом перевода, а с теми задачами, которые ставятся перед переводчиком исходя из цели использования перевода и характеристики реципиента (ср.: [Hurtado Albir, 2011, p. 251; Nida, 1963, p. 156; Комиссаров, 2002b, с. 135–150]). На этих основаниях переводовед А. Уртадо-Албир выделяет четыре основных метода перевода: **филологический** (filológico), **буквальный** (literal), **интерпретативно-коммуникативный** (interpretativo-comunicativo) и **свободный** (libre) [Hurtado Albir, 2011, p. 251].

Филологический (академический, критический) перевод (scholarly translation) используется для академических целей и включает, помимо собственно передачи текста, примечания переводчика в виде сносок внизу страницы или затекстовых ссылок [Translation Terminology, 1999, p. 176]. Этот перевод, нацеленный на воспроизведение формальных и семантических особенностей исходного текста, Ю. Найда характеризует как «ультрабуквальный» (ultraliteral) [Nida, 1964, p. 156].

Буквальный, или шире трансформационно-семантический, метод объединяет операции, позволяющие воспроизводить в переводном тексте форму и морфологические, синтаксические, лексико-семантические и/или стилистические особенности оригинала грамматически и идиоматически приемлемыми средствами, а также по возможности обеспечивать функциональную

тождественность исходного и переводного текстов и равноценность коммуникативных эффектов, производимых на получателя перевода и получателя оригинала. От этого подхода **интерпретативно-коммуникативный метод** отличается тем, что включает приёмы, применение которых приводит к значительным отклонениям семантико-синтаксической структуры текста на принимающем языке от семантико-синтаксической структуры, представленной в исходном сообщении.

Свободный (вольный) перевод характеризуется передачей «ключевой информации без учёта формальных и семантических компонентов исходного текста» [Толковый словарь..., 1999, с. 166]. Такой подход предполагает сохранение определённого соответствия между переводом и оригиналом в плане информативного наполнения и включает модификацию семиотических или коммуникативных категорий. Применение этого метода может быть обусловлено необходимостью учёта особенностей реципиента (например, детской аудитории), использованием текста перевода в отличных от текста оригинала целях (например, перевод романа для экранизации), ситуацией, сложившейся в принимающей культуре (например, период “прекрасных неверных” переводов во Франции в XVII веке), или являться личным решением переводчика. По степени отдаления от исходного текста различают адаптацию (синтактико-прагматическое преобразование) и вольное переложение (семантико-прагматическую трансформацию) [Гарбовский, 2007b, с. 392; Hurtado Albir, 2011, p. 252].

Из перечисленных способов для настоящего исследования важны **буквальный и интерпретативный методы**, применимые к переводу кинофильмов для целей кинопоказа. Филологический и вольный типы мы исключаем из дальнейшего рассмотрения, поскольку их использование сопряжено с изменением сферы использования перевода и/или его функции.

Интересующие нас подходы традиционно рассматриваются в переводоведении в противопоставлении как переводы «слово в слово» (*verbum de verbo*) и «смысл в смысл» (*sensum de sensu*) в следующих терминах: «прямой» (*direct*) и «уклончивый» (*oblique*) методы перевода [Vinay, 1995], методы

«антииллюзионизма» и «иллюзионизма» [Левый, 1974], «формальная эквивалентность» (formal equivalence) и «динамическая эквивалентность» (dynamic equivalence) [Nida, 1964], «формальное соответствие» (formal correspondence) и «текстуальная эквивалентность» (textual equivalence) [Catford, 1965], «фотографирование» и «творческое воссоздание» [Чуковский, 1968], «точный по слагаемым» и «точный по образу» переводы [Нойберт, 1978], «буквальный» (littérale) и «рефлексивный» (réfléchi) переводы [Seleskovitch, 1975], «открытый» (overt) и «скрытый» (covert) типы перевода [House, 1981], «семантический» (semantic) и «коммуникативный» (communicative) методы [Newmark, 1988; 1991a], «прямой» (direct) перевод по принципу «сходства» (resemblance) и «непрямой» (indirect) перевод по принципу «релевантности» (relevance) [Gutt, 1989], достижение «верности» (fidélité) посредством «соответствий» (correspondances) и «свободы» (liberté) посредством «эквиваленций» (équivalences) [Lederer, 1994], «видимость» переводчика (visibility) при «форенизации» перевода (foreignization) и «невидимость» переводчика (invisibility) при «доместикации» (domestication) [Venuti, 1995], «адекватность» (adequacy) и «приемлемость» (acceptability) [Toury, 1995].

Различие двух исследуемых переводческих установок обнаруживается главным образом в двух аспектах: **референциальном** (по степени соответствия денотатов, обозначенных знаками исходного и переводного языков) и **прагматическом** (по отношению разноязычных интерпретаторов к предъявляемым им знакам).

В плане референции применение буквального метода обеспечивает соответствие предметных ситуаций, описанных в исходном и переводном высказываниях, поскольку переводчик ориентируется на собственно лингвистический компонент (значение) и стремится к достижению подобия посредством лексико-грамматической подстановки. Интерпретативно-коммуникативный метод направлен не на параллелизм референтов, а на передачу заложенных и/или вычитываемых в исходном сообщении смыслов (импликаций) и преодоление ограничений, накладываемых видом перевода, то есть

фокусируется на герменевтическом аспекте высказывания (интерпретации его содержания) и нацелен на достижение функциональной динамической эквивалентности посредством прагматической реконструкции.

Что касается прагматического аспекта, то буквальный перевод не всегда позволяет оказать на получателей коммуникативный эффект, соответствующий тому, который оказывает на реципиентов исходное сообщение, в силу различия лингвокультурологических установок и ожиданий коммуникантов разных стран. Интерпретативно-коммуникативный же метод с необходимостью предполагает достижение аутентичности высказываний на языке перевода посредством интерпретации исходного текста и ситуации через призму социальных практик и культурного контекста принимающей стороны.

Таким образом, ориентация переводчика на исходный текст рассматривается как адекватный способ приближения иноязычного получателя к автору оригинала, а внесение прагматических изменений — как приемлемый способ приближения автора к иностранному получателю [Schleiermacher, 1973, p. 49; Toury, 1995, p. 56–57].

Еще одно важное различие методов обнаруживается в аспекте определения **единицы перевода** и **минимального контекста** для её перевода. Отмечается, что при буквальном переводе единица перевода стремится к отдельному структурному компоненту (слову или словосочетанию), реализующему своё значение в составе предложения, в то время как интерпретативно-коммуникативный перевод часто затрагивает целое высказывание или блок высказываний, которые получают интерпретацию в рамках некоторого отрывка или всего текста [Newmark, 1991b, p. 13]. В результате если в переводе, выполненном с помощью приёмов буквального метода, могут угадываться языковые формы оригинала, то в случае использования интерпретативно-коммуникативного метода воссоздание оригинального сообщения, например, посредством обратного перевода, как правило, не представляется возможным.

Исследователи подчеркивают, что буквальный и коммуникативный подходы не следует рассматривать изолированно, поскольку в практической

переводческой деятельности используются как «прямые, или дословные», так и «недословные, или измененные» соответствия [Гак, 2000, с. 13]. Таким образом, любой выполненный перевод можно охарактеризовать как более семантический или коммуникативный [Newmark, 1991b, p. 10].

Итак, представим переводческие методы в привязке к конкретным переводческим действиям. Предлагаемая концепция уточняет таксономии основывается на типологиях, разработанных в рамках общего переводоведения [Алексеева, 2004; Бархударов, 1975; Гак, 1971; Влахов, 1980; Гарбовский, 2007а; 2007b; Казакова, 2001; Комиссаров, 2002b; Латышев, 2000; 2003; Львовская, 1985; Миньяр-Белоручев, 1996; 1999; Неद्याлков, 2011; Рецкер, 2007; Швейцер, 1973; 1988; Фёдоров, 2002; Catford, 1965; Chesterman, 1997; 2000; Delisle, 2013; Molina, 2002; Newmark, 1988; 1991a; Nida, 1964; Vinay, 1995] и ряде исследований КВП [Diaz Cintas, 2007; Martí Ferriol, 2006; Chaves García, 2000]. Отметим, что, несмотря на отсутствие универсального перечня приёмов, «подавляющее большинство переводческих операций повторяется во всех классификациях, различаясь лишь взаимной соотнесённостью, распределением по классам и иногда терминологией» [Гарбовский, 2007b, с. 386]. Определения приёмов проверялись в словарях [Краткий словарь..., 2002; Краткий словарь..., 1996; Толковый словарь..., 1999; Толковый переводческий словарь, 2003; Словарь терминов, 1973; A Glossary..., 2007; Glossaire, 1994; Translation Terminology, 1999; Glossary..., 1995].

Буквальный метод перевода, понимаемый узко, нацелен на максимально близкое воспроизведение семантико-синтаксической структуры оригинала в переводе и, как отмечалось, выдвигает в качестве единицы перевода слово. Ведущим приёмом передачи лексики в таких случаях является использование **эквивалентных и вариантных соответствий**.

Эквивалентом (precise equivalent) является постоянное равнозначное иноязычное соответствие, вне зависимости от контекста имеющее то же значение, что и исходная единица. С позиции логики отношение совпадающих по объёму

значения единиц можно определить как отношение равнообъёмности. Количество межъязыковых эквивалентных пар невелико.

Заимствования (borrowing, direct transfer, loan, transference) представляют собой интегрированные в переводной текст слова или выражения другого языка. Они используются для передачи лакун, реалий, терминов, названий организация, личных имен, новых концептов, а также могут служить стилистическим и риторическим средством. Заимствованные единицы либо включаются в перевод в оригинальной графике (*Microsoft Office applications* ‘приложения Microsoft Office’), либо ассимилируются путем транслитерации (*NATO* ‘НАТО’, ср.: ‘Организация стран Североатлантического договора’) или транскрибирования (*consulting* ‘консалтинг’) и натурализуются, то есть включаются в соответствующую морфосинтаксическую парадигму.

Лексическое калькирование (calque, through-translation) — это воспроизведение комбинаторного состава слова или словосочетания, противоречащее в принимающем языке узусу или сочетаемости. Подобные фрагменты нередко заключаются в кавычки или получают иную **пометку о переводе** (translation label) (*road map* ‘«дорожные карты»’, ср.: ‘стратегия развития’).

Вариантные соответствия (contextual equivalent, near-synonym) представляют собой межъязыковые синонимы, отбираемые в зависимости от контекста и ситуации, исходя из правил сочетаемости, узуса и/или стилистических соображений. Объёмы значений исходной и переводной вариантной единицы совпадают в основном, но не полностью, что позволяет охарактеризовать отношение этих совместимых понятий как отношения переименования (пересечения) и в целом рассматривать их как условно равнозначные.

В плане грамматики собственно буквальный перевод является **структурным калькированием** (calqued translation), представленным двумя основными разновидностями: **пословным переводом** (word-for-word translation, literal transfer) и **переводом по структурным элементам** (unit-for-unit translation,

minimal transfer) [Nida, 1964, p. 184]. В первом случае каждый элемент оригинала последовательно отражается в переводе: сохраняется количество слов и порядок их следования. Во втором случае отмечаются некоторые отступления от исходной схемы, обусловленные типологическими расхождениями языков и нормами сочетаемости. Так, при переводе с АЯ на РЯ к «очевидным (тривиальным) переводческим трансформациям» относят **перестановки** (recasting, structure change), связанные со следующими моментами: фиксированным в АЯ/ свободным в РЯ порядком слов; отсутствием в АЯ/ наличием в РЯ категорий падежа, рода и согласования; различиями принципов тема-рематического членения высказывания; отсутствием в РЯ параллельных АЯ средств для передачи атрибутивных цепочек, инфинитивных конструкций, причастных и герундиальных оборотов, каузативных первичных предикаций, некоторых инверсионно-эмфатических структур и т. д. [Недялков, 2011, с. 67].

К тривиальным приёмам можно отнести также **эксплиситацию** (explicitation) — восполнение грамматической или семантической недостаточности, и **имплицитацию** (implication) — элиминацию грамматической или семантической избыточности. Среди факторов такого рода развертывания и свертывания компонентов отмечают, например: отсутствие в РЯ словообразовательной модели по конверсии, свойственной АЯ (*to elbow* ‘толкаться локтями’, ср.: *elbow* ‘локоть’), отличие правил заполнения позиций актантов в зависимости от валентности глагола (*take it* ‘возьми \emptyset ’, ср.: букв. ‘возьми это’), различное отношение АЯ и РЯ к типологическому признаку pro-drop (например, в отличие от АЯ РЯ допускает опущение местоимения в позиции подлежащего), преимущество АЯ по числу вспомогательных и полувспомогательных глаголов, наличие в АЯ фразовых глаголов, а также целый ряд различающихся формальных особенностей выражения времени, модальности, отрицания, аспектуальности, транзитивности, персональности, безличности и других категорий.

В широком смысле буквальный метод включает в себя и трансформационно-семантический перевод, в рамках которого исходная и переводная единицы могут

коррелировать друг с другом не только в рамках равнообъёмности и перекрещивания, отмечаемых для языковых и речевых синонимов, но в рамках других типов логических отношений: контрарности, контрадикторности, подчинения и соподчинения (координации). Это делает возможным применение в переводе таких логико-семантических приёмов, как **обращение к отрицаемому антониму, генерализация, конкретизация, описательный перевод (перифраз), перенос и использование аналогов.**

Отрицание антонима (антонимическое перифразирование) (negated antonym) является логико-семантическим способом создания вариантного соответствия путем подбора и последующего отрицания градуального или комплементарного антонима. Градуальная антонимия основывается на логическом отношении контрарности, связывающем несовместимые понятия, которые выражают предельно противоположные признаки в рамках некоторой шкалы (*large* ‘большой’ — [*medium* ‘средний’] — *small* ‘маленький’). Комплементарная антонимия базируется на отношении контрадикторности, приписываемом несовместимым понятиям, отрицающим друг друга и в совокупности исчерпывающим некоторый универсальный класс (*dead* ‘мёртвый’ — *live* ‘живой’). В результате применения к одному из слов из антонимической пары операции отрицания можно образовать межъязыковые контекстуальные синонимы (*large* — ‘немаленький’; *dead* — ‘неживой’).

Приём генерализации (generalization) представляет собой семантическую трансформацию по расширению значения исходной единицы и определяется как межъязыковая замена родового понятия видовым (*bulldog* ‘собака’, ср.: букв. ‘бульдог’), то есть как использование межъязыкового гиперонимического соответствия (hypernym, superordinate). Эта операция, основанная на логическом подчинении, приводит к сокращению элементов, выделяемых в содержании понятия, и потому может рассматриваться как источник потерь при переводе.

Приём конкретизации (particularization) представляет собой семантическую трансформацию по сужению значения исходной единицы и определяется как межъязыковая замена родового понятия видовым (*fruit* ‘яблоко’, ср.: букв.

‘фрукт’), то есть как использование межъязыкового гипонимического соответствия (hyponym, subordinate). Эта операция, основанная на логическом подчинении, приводит к увеличению элементов, выделяемых в содержании понятия, и может рассматриваться как источник добавлений при переводе.

Операции обобщения и последующего ограничения содержания понятия составляют **описательный перевод (перифраз, объяснение, толкование)** (description, periphrasis), который предполагает замену исходного слова его определением (*killjoy* ‘человек, отравляющий другим удовольствие’). К этому приёму можно отнести и передачу исходного слова его межъязыковым **функциональным соответствием** (functional equivalent) (*knife* ‘режущий инструмент’, ср.: букв. ‘нож’). Включение описания в текст перевода наряду с поясняемым словом рассматривается, с одной стороны, как амплификация, то есть развертывание того, что заложено в тексте, а с другой, как способ добавления новой информации. Крайней формой описательного перевода можно считать **переводческий комментарий** (translator’s note, footnote) — развернутое разъяснение, которое даёт переводчик в сноске на странице или после текста.

Приём метафорического переноса (идиоматизации) характеризуется выбором иноязычного образного соответствия, выражающего понятие, связанное с исходным понятием по сходству (*suddenly* ‘как гром среди ясного неба; как снег на голову’). В случае снятия образности, например, при использовании нейтрального вариантного соответствия или описания говорят о **деметафоризации (деидиоматизации, нейтрализации)**.

Приём метонимического переноса (transference) понимается как использование иноязычной лексемы, выражающей понятие, связанное с исходным понятием по смежности. В частности, корреляция исходной и переходной единицы может быть осуществлена по принципу пространство/люди (*The city witnessed a major show* ‘Горожане стали свидетелями грандиозного мероприятия’, ср.: букв. ‘Город стал свидетелем грандиозного мероприятия’), город/организация (*Washington* ‘власти США’, ср.: букв. ‘Вашингтон’), содержимое/вместилище (*Take some more tea* ‘выпей ещё одну чашку’, ср. букв.

‘Выпей еще чая’), часть/целое (*Wash your hair* ‘вымой голову’, ср.: букв. ‘вымой волосы’) и т. п.

Использование готового аналога (*recognized equivalent, equivalence*) характеризует случаи, когда понятия, выражаемые исходной и переводной единицей, не имеют в своих объёмах общих элементов, однако включены в один класс и соотносятся с одной предметной областью, то есть находятся в отношении соподчинения (координации). Аналоги фиксируются в словарях и представляют собой готовые соответствия. Этот приём часто используется при переводе культурных элементов, идиом, метафор, устойчивых выражений с целью их адаптации для иноязычных реципиентов.

При переводе идиоматических выражений использование аналога позволяет отразить образность оригинальной речи (*carry coals to Newcastle* ‘ехать в Тулу со своим самоваром’), что отличает этот приём от нейтрализующего описания (*carry coals to Newcastle* ‘возить что-либо туда, где этого и так достаточно’), однако не даёт познакомить реципиентов перевода с языковой картиной мира автора текста, что возможно при калькировании, при необходимости дополненным комментарием (*carry coals to Newcastle* ‘возить уголь в Ньюкасл’, Ньюкасл — центр английской угольной промышленности) [АРФС, 1984, с. 156]. Если упоминание некоторой реалии или специфичной черты в контексте является неуместным, рекомендуется выбирать словарный аналог без выраженной национальной специфики (*carry coals to Newcastle* ‘в лес дрова возить’).

С точки зрения грамматики трансформационно-семантический перевод осуществляется по структурным элементам и допускает ряд **регулярных перестроек** поверхностных грамматических структур, обусловленных узусом или стилистикой, в основе которых лежит морфосинтаксическая вариативность. Среди таких преобразований выделяют, например, **транспозицию** (*recategorization, transposition*) — межъязыковую конверсию (*He is a good swimmer* ‘Он хорошо плавает’, ср.: букв. ‘Он хороший пловец’), **синтаксическую деривацию** — изменение синтаксической роли компонента (например, преобразование подлежащего в обстоятельство причины: *Weather brought a plane*

down ‘Из-за погоды самолет совершил посадку’, ср.: букв. ‘Погода заставила самолет сесть’), залоговые преобразования (*The child is looked after by John* ‘Джон присматривает за ребенком’, ср.: букв. ‘Ребенок находится под присмотром Джона’). К другим подобным «заменам общего типа» относят **изменение коммуникативного типа предложения**, вызванное с различиями норм речевого поведения или узуса (*Would you like to take a seat?* ‘Садитесь, пожалуйста!’, ‘Присаживайтесь!’, ‘Садитесь. Вот вам стул. (Берите стул.)’, ср.: букв. ‘Хотели бы Вы присесть?’) [Львовская, 1985, с. 193]. Кроме того, возможность перераспределения семантических компонентов в рамках синтагм позволяет выполнять **компрессию текста** (condensation, compression, reduction) за счёт таких средств, как выравнивание иерархии, элиминация повторяющихся смысловых компонентов, выбор более компактных структур, или, наоборот, обеспечивать его **амплификацию** (amplification, expansion, dilution, dissolution) путем распространения членов предложения, развертывания компонентов значения, добавления нерелевантных и фатических элементов. По семантическим или стилистическим причинам могут применяться **приёмы членения предложения** или **объединения предложений**, основанные на экспликации или импликации смысловых связей.

Интерпретативно-коммуникативный метод перевода, обнаруживаемый в семантических и грамматических преобразованиях слов и словосочетаний, в своём полном проявлении стремится к единице перевода равной предложению и заключается в выборе отличного от исходного способа описания предметной ситуации с ориентацией на реципиентов перевода. Обращение к интерпретативно-коммуникативным приёмам перевода требует от переводчика умения принять взвешенное решение относительно внесения в текст на принимающем языке изменений лингвистического, культурологического или идеологического характера для того, чтобы избежать превращения текста перевода в структурную или металингвистическую кальку [Vinay, 2005, p. 40]. По причине лексико-грамматической комплексности, прагматической обусловленности,

факультативности и эвристического (творческого) характера интерпретативно-коммуникативные операции неоднозначно оцениваются исследователями.

К собственно интерпретативно-коммуникативным операциям относят: **субституцию (межсемиотический перевод), адаптацию, модуляцию (антонимический перевод, конверсную замену и смысловое развитие на основе отношений обусловленности), целостное преобразование (переосмысление) и компенсацию.** Также к прагматическим преобразованиям причисляют **опущение и добавление** [Швейцер, 1973, с. 250].

Субституция (межсемиотический перевод) (substitution) является интерпретативно-коммуникативным приёмом перевода, основывающимся на межсемиотической синонимии. Сущность данного приёма заключается в интерпретации сообщения, оформленного знаками одной системы, в знаках другой системы. Так, к субституции относят вербальное представление на языке перевода сообщения, исходно оформленного с помощью паралингвистических, кинетических или иных средств (например, смех англоговорящего коммуниканта может быть интерпретирован как русское 'ну Вы даёте!'), и наоборот (например, форма предмета, названная словом в АЯ, в переводе передаётся жестом).

Приём адаптации (adaptation) трактуется как подбор контекстуального варианта в случаях, если ситуация, выступающая референтом в исходном высказывании, определяется как незнакомая или нетипичная для принимающей культуры. Использование контекстуального адаптированного коррелята, как и готового аналога, требует предусматривать вероятность того, что обозначенное исходной единицей явление может получить в тексте дальнейшее развитие, а значит, его замена окажет влияние на смысловое содержание текста и особенности его структурирования и репрезентации. Хрестоматийным примером является случай, когда в синхронном переводе в контексте темы «популярные виды спорта» англ. *cricket* 'крикет' было передано фр. *Tour de France* 'велогонка «Тур де Франс»', в результате чего французский делегат поблагодарил коллегу за упоминание столь типично французского спортивного мероприятия, о котором оратор в действительности не говорил [Vinay, 1995, p. 39].

К **модуляции** (modulation) относятся приёмы смыслового (логического) развития, базирующиеся на отношениях антонимии, конверсности и обусловленности, то есть техники, результатом использования которых является рассмотрение в переводе предметной ситуации, описанной в исходном высказывании, с иной точки зрения. Эти семантико-синтаксические трансформации предполагают построение логических цепочек и экспликацию в переводном тексте смыслов, непосредственно не выраженных в оригинале, с помощью правил вывода.

Антонимический перевод (negated contrary) предполагает интерпретацию элементов исходного высказывания либо через антоним с заменой утвердительной конструкции на отрицательную (positive for double negative) или, наоборот, отрицательной на утвердительную (double negative for positive), либо через двойное отрицание элементов без замены конструкции. Например, перевод заключительной реплики кинофильма «В джазе только девушки» [Some Like It Hot, 1959] *Nobody is perfect* характеризуется двумя антонимическими заменами: контрарной заменой *nobody* ‘никто’ — ‘каждый’ и контрадикторной заменой *to be perfect* ‘быть совершенным’ — ‘иметь недостатки’, и известен в форме ‘У каждого свои недостатки’.

Конверсная замена (конверсивная замена) состоит в обращении в переводе к конверсиву (слову, выражающему «обратное отношение к субъекту действия» [Словарь терминов, 1973, с. 271]) с последующей перестройкой актантов (*John gave Mary a book* ‘Мэри получила от Джона книгу’, ср.: букв. ‘Джон отдал Мэри книгу’; *the Euro has grown* ‘стоимость рубля упала по сравнению с евро’, ср.: букв. ‘стоимость евро выросла по сравнению с рублем’).

Смысловое развитие по линии обусловленности основывается на «взаимосвязи между процессом (действием или состоянием), его причиной или следствием», что даёт целый ряд разновидностей, каждая из которых требует актуализации того или иного набора актантов (процесс → результат: *Her bed was not slept in* ‘Её постель не смята’, ср.: букв. ‘Она не спала в своей постели’) [Рецкер, 2007, с. 52–53].

Целостное преобразование (переосмысление) (*ad hoc formulation*) представляет собой создание в переводе «эфемерного соответствия» (*equivalencia efímera*) исходному тексту в рамках конкретного лингвистического и/или ситуативного контекста [Martí Ferriol, 2006, p. 115]. В отечественной традиции вслед за Я. И. Рецкером данный приём трактуется как трансформация, происходящая «не по элементам, а целостно», при которой «видимая связь между внутренней формой единиц исходного языка и переводного языка уже не прослеживается», а логико-семантическая основа такой операции усматривается в «отнесённости исходной и преобразованной единицы перевода к одному и тому же отрезку действительности» [Рецкер, 2007, с. 60]. Концепция целостного преобразования в формулировке Я. И. Рецкера подвергается критике из-за неоднозначности и разнородности примеров, которыми проиллюстрирована теоретическая преамбула (ср.: [Гарбовский, 2007а; Комиссаров, 2002а]).

Главным спорным аспектом, касающимся целостного преобразования, является то, что «фактически здесь между переводом и оригиналом нельзя обнаружить никакой логической связи» [Комиссаров, 2002а, с. 19]. Действительно, с позиции логики при применении данного приёма сводятся несовместимые понятия, отношения между которыми характеризуются либо как координация (свойственная для адаптации социокультурных элементов), либо как внеположенность (свойственная для добавления, опущения и компенсации). В отличие от операций, рассмотренных нами ранее, «такая трансформация», отмечает Н. К. Гарбовский, «скорее может быть отнесена к переводческим ошибкам, деформирующим систему смыслов оригинала», и приводит в качестве примера перевод *pepper-and-salt trousers* как «брюки в полоску» (ср.: букв. «брюки в черную и белую крапинку») [Гарбовский, 2007а, с. 322].

В зарубежном переводоведении вслед за Ж. Делилом целостное преобразование получает обоснование как когнитивный процесс переформулировки исходного высказывания, характеризующийся отказом от готовых или контекстуальных вариантов в пользу обращения к решениям, потенциально реализуемым в данном отдельно взятом случае (ср.: [Delisle, 2013;

Martí Ferriol, 2006; Molina, 2002]). Приём рассматривается как способ обеспечения тождественности через расхождение, а возможность его применения связывается с тем, что речевые высказывания не имеют строго определённого, однозначного смысла: они наполняются содержанием в ходе интерпретации, результат которой может различаться в зависимости от интерпретатора и условий перевода.

По нашему мнению, исходя из такого понимания, в русле дескриптивных исследований целостное преобразование можно трактовать как использование в переводе вновь создаваемого контекстуального соответствия оригиналу в рамках конкретной речевой ситуации. Этот подход позволяет учесть в таксономии переводческих приёмов, в том числе, такой тип семантических отношений между понятиями, как свободная ассоциация, в основе которой могут лежать как общекультурные, так и индивидуальные представления интерпретатора.

При рассмотрении явления целостного преобразования представляется важным различение двух разных интерпретативно-коммуникативных приёмов в зависимости от того, приводит ли осмысление семантического содержания к отхождению в переводе от принципа развёртывания дискурса, предложенного в оригинале. Случаи смыслового преобразования, характеризующиеся сохранением композиционной роли высказывания, мы предлагаем рассматривать как **вариантное преобразование (варьирование смысла)**, случаи модификации семантической и композиционной сторон — как **дискурсивное преобразование (перестройку дискурса)**. Выделение приёма дискурсивного преобразования сделано впервые и составляет научную новизну исследования: подробное исследование техники представлено в § 2.3.6.

Приём компенсация (compensation) состоит в интерпретации смысловых компонентов исходного высказывания, в результате которой в переводе какие-либо кванты информации опускаются, однако восстанавливаются в другом месте текста с помощью других средств выражения. Отмечается, что необходимость компенсации чаще всего обуславливается несовпадением норм сочетаемости в исходном и переводном языках, а также проблемами передачи коннотативных значений. Отсутствие возможности однозначного установления взаимосвязи

между опущением и последующим преобразованием в другой части текста даёт основания некоторым исследователям отказывать данному приёму в самостоятельном статусе [Martí Ferriol, 2006, p. 82].

Под **опущением (omission)** понимается пропуск смысловых компонентов. Отмечается, что применение приёма допустимо только в отношении нерелевантных, неинформативных или «закрывающих явно избыточную информацию» единиц и только если пропуск смыслового компонента не приведет к искажению авторского коммуникативного намерения: во всех прочих случаях отказ от передачи смыслового элемента рекомендуется компенсировать в другом месте текста или другими средствами [Львовская, 1985, с. 223].

Введение **добавлений (addition)** представляет собой включение в текст перевода новой информации, не содержащейся в оригинале. Как правило, добавления являются интерпретацией исходного текста, нацеленной на экспликацию заложенных автором смыслов, которые могут остаться непонятыми реципиентом перевода, например, в силу различия объёмов фоновых знаний, временного разрыва или отличия социокультурных формаций. Применение этого приёма можно рассматривать как «сверхперевод», то есть «перевод с некоторой дополнительной прагматической обработкой транслируемого материала в соответствии со специфическими потребностями адресата» [Латышев, 2003, с. 35].

Итак, обобщая вышеизложенное, мы предлагаем следующее соотношение методов и приёмов перевода (таблица 3).

Таблица 3 — Соотношение методов и приёмов перевода

Метод перевода	«Слово в слово»		«Смысл в смысл»
	Буквальный	Трансформационно-семантический	Интерпретативно-коммуникативный (нелинейный)
Единица перевода	лексема в рамках предложения	семантико-структурный элемент в рамках предложения	высказывание в рамках дискурса
Лексико-семантические приёмы перевода	<ul style="list-style-type: none"> • использование эквивалента • использование варианта 	<ul style="list-style-type: none"> • антонимический перифраз • генерализация • конкретизация • описательный перевод • метафорический перенос • метонимический перенос • использование готового аналога 	<ul style="list-style-type: none"> • субституция • контекстуальная адаптация • модуляция: антонимическая, конверсная, причинно-следственная
	<ul style="list-style-type: none"> • структурное калькирование • перестановки и перестройки, обусловленные типологическими расхождениями • эксплиситация • имплицитация 	<ul style="list-style-type: none"> • морфосинтаксические перестройки • компрессия • амплификация • замена коммуникативного типа высказывания • членение предложения • объединение предложений 	<ul style="list-style-type: none"> • вариантное преобразование • дискурсивное преобразование • компенсация • опущение • добавление

Как было показано, **буквальный метод** в широком понимании предполагает не только прямой перенос в текст перевода исходных единиц (слов и словосочетаний) сообразно их значениям, но и манипуляции с объёмом и содержанием понятий и грамматическими категориями, то есть обнаруживает черты **интерпретативно-коммуникативного подхода**.

Семантико-синтаксическое калькирование и интерпретацию отдельных структурных компонентов мы обозначаем как **линейный перевод (linear translation)** и исключаем из рассмотрения [Koryachkina, 2013, p. 30]. В исследовании мы обращаемся к **нелинейному переводу (non-linear translation)** как явлению дискурсивного уровня, характеризующемуся отступлением от семантико-синтаксического параллелизма.

Понятия **интерпретативно-коммуникативного** и **нелинейного метода перевода** используются в работе как синонимы.

Изложенная типология методов перевода, соотнесённых с приёмами, предлагается впервые и составляет научную новизну исследования. Обоснование данной концепции на материале эмпирического анализа кинопереводов с АЯ на РЯ представлено в статье «К вопросу о преобразовании англоязычного кинодискурса при переводе» [Корячкина, 2013a] и тезисах *Film Dialogue from a Perspective of Non-linear (Communicative-Interpretative) Translation* [Koryachkina, 2013], более детальная теоретическая проработка — в публикации «К проблеме классификации методов и приёмов перевода» [Корячкина, 2015a].

1.8. Основания интерпретативно-коммуникативного метода перевода

Интерпретативно-коммуникативный перевод, как показано в § 1.7, характеризуется изменением семантико-синтаксических связей. Такой метод не может найти теоретического объяснения ни в рамках структурного подхода, рассматривающего перевод как перекодирование, ни в рамках семантических моделей, учитывающих лексико-семантические отношения между понятиями и вариативность средств выражения значений. Он требует обращения к ономаσιологической трактовке переводческой деятельности как процесса опредмечивания смыслов, заложенных в оригинале.

Среди моделей, постулирующих, что перевод — это операция, производимая не над знаками, а над единицами смысла (квантами информации, концептами, формантами смысла, элементарными смыслами, языком истины), выделяются: **ситуативная (денотативная)** [Гак, 1998], **коммуникативная** [Бреус, 2000; Каде, 1978; Комиссаров, 2013; Латышев, 2000; Львовская, 1985; Миньяр-Белоручев, 1996; Швейцер, 1973; 1988; Nida, 1964; 1982], **интерпретативная** [Алексеева, 2004; Левый, 1974; Минченков, 2008; Delisle, 1988; Lederer, 1994; Seleskovitch, 1993; 1995], **герменевтическая** [Гадамер, 1988; Галеева, 1997; Ricoeur, 1999; Steiner, 1976], **семиотическая** [Stecconi, 2007] и **деконструктивистская**

[Беньямин, 1923; Деррида, 2002] (см. также обзоры в [Гарбовский, 2007b, с. 236–242; Нестерова, 2005; Routledge..., 2008, p. 130–133; Munday, 2008, p. 162–178]).

Эти теории (модели) перевода применимы как к линейному, так и нелинейному переводу, но только результаты нелинейного перевода наглядно доказывают заявляемое дистанцирование от исходных языковых форм [Корячкина, 2011a, с. 76].

Ситуативная (денотативная) теория перевода полагает, что переводчик воспринимает высказывание, осмысляет описанную в нём предметную ситуацию, выраженную предикацией и актантами, и воссоздаёт некий отрезок действительности. В этой реконструкции названные предметы и их отношения дополняются признаками и отношениями, исходно не названными. На основе руководящих представлений, характерных для принимающего языка, интерпретатор отбирает релевантные элементы, «изменяя высказывание в пределах общего содержания» [Гак, 1998, с. 305]. Такой подход объясняет возможность замены логико-смысловых категорий и способов номинации ситуации. Например, значение результата-состояния *The book is on the table* может быть передано через восприятие наблюдающим субъектом ‘Я вижу книгу на столе’ или через предшествующее активное действие ‘Книгу положили на стол’.

Коммуникативные теории перевода также учитывают референциальный аспект, но на первый план выдвигают функционально-прагматические основы перевода. Подчеркивается, что перевод — это, прежде всего, коммуникативный акт, хотя и значительно модифицированный по сравнению с монологическим взаимодействием. Согласно коммуникативной модели, акт перевода распадается на два последовательных речевых акта: первичный (между говорящим и переводчиком) и вторичный (между переводчиком и слушающим). Включение посредника удваивает все традиционно выделяемые компоненты речевого события: число отправителей с их мотивами и целями, получателей, каналов связи, кодов, сообщений, эффектов воздействия, речевых ситуаций, культур и помех. Поэтому ключевым моментом является способность переводчика к

пониманию и истолкованию не столько собственно предметной ситуации, обозначенной в сообщении, сколько речевой обстановки, характеристик коммуникантов и функциональной доминанты высказывания. Дальнейший отбор средств выражения должен быть подчинен цели оказания на адресата требуемого коммуникативного эффекта. Коммуникативные теории перевода вбирают и фреймовый подход, устанавливающий, что коммуникативные ситуации запускают определённые поведенческие и речевые механизмы, которые могут быть сходны или различны в разных культурах.

Таким образом, в случае «несопоставимости лексического состава и синтаксической организации» разноязычных текстов, их «смысловое тождество» определяется неизменностью ситуационного или функционального инвариантов [Комиссаров, 2013, с. 60]. В основе этих двух типов эквивалентности лежит способность одного и того же коммуникативного намерения получать различный ономазиологический облик.

Процесс формирования смысла сообщения, не детализируемый в коммуникативных моделях, находится в центре внимания **интерпретативных** и шире **герменевтических теорий перевода**. Несмотря на то, что эти концепции критикуются за преувеличение интуитивного и субъективного в реконструкции конкретно-чувственного образа оригинала в переводе, они интересны тем, что связывают переводческую деятельность с другими когнитивными процедурами и культурологическими феноменами [Комиссаров, 2000, с. 42–44].

В основе интерпретативной модели лежит представление о переводе как о трёхфазовом процессе. На первом этапе переводчик воспринимает последовательность языковых знаков и постигает их значение, на втором этапе — стадии девербализации — преодолевает условность установленных формальных знаковых связей и выявляет смыслы, которые ревербализирует на третьем этапе [Seleskovitch, 1995, p. 22–26].

Похожую трактовку перевод получает и в русле герменевтических теорий, рассматривающих перевод как удвоение процедуры понимания. Первичное понимание приравнивается к исторической реконструкции содержания

подлинника, осуществляемое путем вживания в эпоху и культуру его создания и проникновения в национальные особенности выражения значений и организации мышления. Последующее перевыражение рассматривается как повторное понимание того же сообщения через призму принимающей языковой среды с целью преодоления временной и этнокультурной дистанции и согласования результатов первичного осознания с реальностью переводчика и реципиента.

Как мы отмечали в § 1.2, способность интерпретатора к осмыслению знака зависит от его предшествующего опыта, языковых и коммуникативных компетенций, общекультурных знаний и познавательных способностей, которые в действительности никогда не могут быть полностью идентичны опыту собеседника. Это обуславливает невозможность абсолютного освоения и полного воспроизводства содержания текста, представляющего собой сложное многоуровневое образование (см. подробнее о типах информации [Миньяр-Белоручев, 1996, с. 44–57]). Поэтому стадия девербализации соотносится с **интерпретацией**, то есть приписыванием высказыванию смысла на основе рефлексивного освоения его содержания.

Индивидуальный характер смыслообразования можно проследить на примере перевода фрагмента из кинофильма «Телохранитель» М. Джексона [The Bodyguard, 1992, 00:05:50].

(1) FARMER: (on) (looks out of his car) (mute)/ (off) (on: poorly connected wiring of the intercom) (mute)/ (hidden) (shakes the intercom) (mute)/ (on) (touches the intercom) (mute)/ (hidden) (buzzes) (mute)
 (2) GUARD: (vo) (on: intercom) (over the static hiss) Yes?
 (1) FARMER: (on) Frank Farmer to see Miss Marron.
 (2) GUARD: (vo) (on: Farmer) (over the static hiss) What?
 (1) FARMER: (on) (opens and closes his mouth)/ **Alexander Graham Bell to see Miss Marron.**
 (2) GUARD: (vo) (on: intercom) (over the static hiss) You got an appointment?
 (1) FARMER: (on) (closes and opens his eyes)/ Yeah. The number of zinc is thirty.
 (2) GUARD: (vo) (on: intercom) (over the static hiss) All right.
 (1) FARMER: (hidden) (touches his nose) (mute)/ (off) (on: gates open) (mute)/ (on) (drives in) (mute)

В сцене, раздражаясь на охранника, герой повторно представляется, изменив своё имя на имя А. Белла, которое во французском дубляже адаптируется как

Л. Бетховен. Исследователь Р. А. Матасов связывает эту замену с инвариантом «знаменитые люди» как категорией, которая регулирует доступ в круг общения певицы-владелицы дома, и предполагает, что во Франции американский учёный менее известен, чем немецкий композитор [Матасов, 2009, с. 78].

В нашем понимании координация указанных персоналий осуществляется иным путём — через семантическое поле «слуховое восприятие». Имя А. Белла отсылает к изобретению, улучшающему способность человека слышать, в то время как в данном случае техника затрудняет контакт, что создаёт комический эффект (*Alexander Graham Bell to see Miss Marron. ≈ ‘связь просто “отличная”’*). Во французском переводе выделяемый понятийный инвариант («плохая слышимость») реализуется через указание на Л. Бетховена, который, как известно, страдал глухотой (*Ludwig van Beethoven pour Mademoiselle Marron. ≈ ‘со связью здесь не очень’*). Отметим, что в русской и испанской версиях перевода используется линейный эквивалентный перевод.

Таким образом, смысловая структура исходного текста, включающая множество аспектов, уникальным образом концептуализируется как в разных переводах, так и при объяснении этих решений разными наблюдателями.

Конструируемый в процессе понимания **смысл**, или **инвариант сообщения**, понимается как значение языковых знаков, актуализированное в лингвистическом и экстралингвистическом контекстах, которое может варьироваться в зависимости от условий коммуникации и её конкретных участников (ср.: [Бахтин, 1986b, с. 381; КСКТ, 1997, с. 32; Кобозева, 2015, с. 14–18; Glossaire, 1994, p. 215; Минченков, 2008, с. 175; Миньяр-Белоручев, 1996, с. 26–36; с. 191; Translation Terminology, 1999, p. 176; Glossary of Terms..., 1995, p. 345]).

В процессе перевода выделяют дополнительную фазу, предшествующую принятию окончательного решения, — **фазу верификации результата**. Этот этап состоит в переборе вариантов, которые отбрасываются в процессе «автокоррекции» до тех пор, пока не находится оптимальное смысловое соответствие [Петрова, 2006].

В одних случаях финальный переход от смыслов к вербальным знакам языка-объекта осуществляется быстро, практически неосознанно, в других — занимает длительное время. Можно сказать, что итерационный механизм поиска и оценки решения является реализацией принципа герменевтического круга. Согласно этому принципу, смысл отдельных языковых форм уточняется при соотнесении со смысловым целым, а смысловое единство, в свою очередь, складывается из совокупности интерпретаций отдельных языковых форм, и каждое повторение операции сопоставления позволяет всё больше проникнуть в суть явления.

В целом общей базой для рассмотренных концепций выступает **семиотическая трактовка перевода**, то есть представление перевода как интерпретации смыслового содержания, выраженного знаками одной информационной системы, в знаках другой информационной системы. В процессе переводческого семиозиса, основываясь на презумпции интерпретируемости предъявляемого ему объекта, переводчик усматривает связи между квантами информации и ситуацией. Вариативность выявляемой динамической интерпретанты определяется степенью конвенциональности исходного кода, спецификой авторского означивания и категориальной сеткой, которую накладывает интерпретатор. Таким образом, семиотический подход допускает множественность переводческих решений и позволяет разделить методы перевода в аспекте отношения, возникающего между интерпретируемой и интерпретирующей структурами: изоморфизма, гомоморфизма и алломорфизма [Гарбовский, 2007b, с. 243–245].

Итак, для всех рассмотренных теорий узловым моментом является процесс интерпретации исходного текста как «посттворчество», фактически превращающее переводчика в соавтора произведения [Гадамер, 1988, с. 152]. Таким образом, вопрос об онтологической сущности оригинала и перевода выходит в сферу философии языка и культуры.

В **деконструктивистской модели перевода** оригинал понимается как совокупность языковой формы, смыслового содержания и отношения формы к содержанию, образующих органическое единство и отсылающих к истине на

«чистом языке». Истина не имеет материального представления: она наличествует в произведении в виде ростка, семени — как «оприуслованное отсутствие», как предчувствие, предвосхищение [Деррида, 2002; ср.: Бенъямин, 1923]. Кроме того, оригинал постоянно мутирует, “дозревает”, в том числе вместе со сменой социокультурных формаций. Вдобавок ко всему, он не может рассматриваться как эталон, поскольку, как и все тексты, является вторичным (например, кинодискурс отражает киносценарий, а тот — авторскую концепцию или литературный источник и т. д.).

Осуществление перевода требует признания различия языков в аспекте отношения формы к содержанию, неполноты и изменчивости оригинала и его неточности в отражении истины, а также понимания того, что при переносе на другой язык оригинал обретает новую жизнь.

Сведение сути высказывания не к предметной ситуации, информативному содержанию или коммуникативному эффекту, а к истинному протособытию, уравнивает статусы исходного и переводного дискурсов и обосновывает любой перевод, независимо от тождественности, изменения фокализованного аспекта или тотального переосмысления.

Выводы по главе 1

1. Под англоязычным художественным (постановочным, игровым) кинодискурсом понимается совокупность художественных (постановочных, игровых) кинофильмов, лингвистический компонент которых составляет АЯ.

По параметрам, принятым для разграничения дискурсов, художественный кинодискурс пересекается с нехудожественным кинодискурсом, театральным дискурсом, дискурсом драмы, дискурсом художественной литературы, разговорным дискурсом, но по совокупности признаков может быть выделен в отдельный тип. Его отличают: аудиовизуальный модус, подготовленность, воспроизводимость, доминирование иконических изобразительных знаков, преобладание художественного стиля речи, экспрессивно-апеллятивная направленность, коллективный распределённый автор, множественный реципиент и реализация в условиях отложенного контакта.

Подробные классификации дискурсов игрового кино носят условный характер.

2. Кинодискурс представляет собой сложный семиотический конструкт, выстраиваемый как нарративная структура, единицей которой выступает минисцена (киносинтагма, кинотакт, кинофраза). Минисцена, как минимум, совпадает с одним кадром и выделяется на основе смысловой целостности.

Значение минисцены формируется во взаимодействии элементов визуальных и аудиальных кодов — изобразительных, звуковых (музыкальный и шумовых) и словесных знаков, организованных посредством монтажа, воспринимаемых наблюдателем целостно, то есть одновременно через зрительный и слуховой каналы, в последовательном и синхронном предъявлении во времени и пространстве, в отдельности и в совокупности.

Знаковая природа кинодискурса позволяет его интерпретацию в той степени, в какой интерпретатор на основе предыдущего опыта владеет механизмами распознавания и понимания кинознаков и разделяет с автором набор языковых, культурных, коммуникативных, идеологических и других условностей, в рамках которых создаётся киновысказывание.

3. Устная вербальная коммуникация киноперсонажей образует дискурс в собственно лингвистическом смысле, формально состоящий из ряда схем речевого общения разной степени распространённости и иерархичности — от единичной реплики до сложных многоступенчатых структур, функционирующих в рамках минисцен (горизонтального контекста) и глобального диалога автора со зрителем (вертикального контекста).

Минимальным контекстом для интерпретации коммуникации является диалогическое единство, в основе которого лежит пара взаимосвязанных ходов, включающих как минимум одно высказывание и/или действие, формализуемое как предложение и/или жест.

Перевод кинодискурса основывается на анализе языкового компонента и требует принятия во внимание прагматических, риторических и аттенциональных аспектов, невербальных компонентов коммуникации и экстралингвистического контекста.

4. История развития киноискусства и практики его перевода определила появление ряда общих и специализированных форматов КВП. В России исторически сложившимися ведущими модусами перевода являются: в кинотеатральном прокате — дублирование, на телевидении — закадровый перевод и теледубляж; субтитрирование используется ограничено; наименее представлены специализированное субтитрирование для слабослышащих и аудиоописания для слабовидящих (тифлокомментирование). Подготовка кинофильмов к показу в каждом из форматов является многостадийным процессом и имеет свои отличия.

5. Начало современного этапа развития киноиндустрии в России связывается с 1996 годом. Получение сведений о кинопрокате и кинопереводе представляет сложность, в частности, отсутствуют полные официальные данные о языках оригинальных кинокартин, модусах перевода и работавших над переводом студиях. Недостаток информации, в том числе несистематичность указания исполнителей перевода в самих переведённых кинофильмах, говорит о своего рода анонимности переводного кинодискурса.

Имеющиеся данные позволяют предположить, что в российском кинопрокате: преобладают кинофильмы производства США; наибольший интерес для кинозрителей представляют фантастика, ужасы и триллеры; перевод кинокартин осуществляется профессиональными студиями озвучивания в модусе дублирования.

6. Киноперевод (киновидеоперевод) является разделом аудиовизуального перевода и как научная дисциплина направлен на формирование компетенций, необходимых для преодоления предпереводческих, лингвистических, культурологических, семиотических и форматных ограничений. К нормам КВП однозначно относят языковую стандартизацию и эвфемизацию. Преобладание норм натурализации и экспликации над нормой лингвистической верности является предметом научных споров. Полнота перечня детерминантов и вопрос верности оригиналу уточняются нами в ходе исследования материала в главе 2.

КВП всё активнее используется в образовательных программах, но преимущественно как дидактическое средство. Профессиональная подготовка кинопереводчиков в основном осуществляется силами студий перевода.

7. Метод перевода характеризует общий подход к подготовке текста на принимающем языке, который находит выражение на микротекстуальном уровне в виде совокупности переводческих приёмов.

Переводческий приём определяется как элементарный переводческий поступок по представлению единицы исходного сообщения в виде единицы переводного сообщения, совершённый переводчиком в ходе реализации некоторой стратегии сознательно или несознательно, в силу объективной необходимости или по собственному выбору, алгоритмическим или эвристическим образом.

Граница между двумя основными методами перевода: «слово в слово» и «смысл в смысл» не является жесткой. Выделяемые на базе континуума приёмов, эти два подхода обнаруживают пересечение, что даёт основание для обособления собственно буквального, трансформационно-семантического и собственно интерпретативно-коммуникативного подходов.

К буквальному методу перевода относятся: использование эквивалента или варианта, структурное калькирование, перестройки, обусловленные типологическим расхождением языков, эксплицитация и имплицитация.

К трансформационно-семантическому методу перевода относятся: антонимический перифраз, генерализация, конкретизация, описательный перевод, идиоматизация, метонимический перенос, использование готового аналога, морфологические перестройки, компрессия, амплификация, замена коммуникативного типа высказывания и членение/ объединение предложений.

К интерпретативно-коммуникативному методу перевода относятся: субституция, адаптация, модуляция (включая антонимический перевод, конверсную замену и причинно-следственное смысловое развитие), вариантное целостное преобразование (смысловое варьирование), дискурсивное целостное преобразование (выделяемое впервые и подробно исследуемое в главе 2), компенсация, опущение и добавление.

В отличие от первых двух линейных методов, в рамках которых оперативной единицей выступает слово или синтагма соответственно, интерпретативно-коммуникативный метод проявляется в целостном семантико-синтаксическом преобразовании исходного высказывания, что характеризует его как нелинейный.

8. В основе интерпретативно-коммуникативного (нелинейного) перевода лежат принципы ономаσιологического подхода к переводу как к процессу объективации смыслов в языковых формах, базовые для ситуативной (денотативной), коммуникативной, интерпретативной, герменевтической, семиотической и деконструктивистской теорий перевода. По структурно-смысловой близости соотношение смыслов оригинала и перевода может характеризоваться как перевыражение, изменение фокализованного аспекта или полное переосмысление.

Глава 2. Англоязычный художественный кинодискурс в аспекте интерпретативно-коммуникативного (нелинейного) перевода

2.1. Методология и методика исследования

Настоящее исследование выполнено в рамках **дескриптивного подхода** [Бархударов, 1975, с. 39–40; Фёдоров, 2002, с. 21–22; Toury, 1995, p. 1–3]. Оно нацелено на **обобщение и объяснение эмпирически наблюдаемых явлений** и не имеет задачи оценки или исправления переводческих решений. Анализируемые фрагменты являются **неэкспериментальными аудиовизуальными данными**.

Аудиовизуальные высказывания на РЯ рассматриваются как один из вариантов перевода аудиовизуальных высказываний на АЯ, как та интерпретация кинодискурса, которая оказалась единственно возможной в момент выполнения заказа. Качество материала обеспечивается одним из требований включения, согласно которому в корпус могли входить только англоязычные картины, переведённые и озвученные профессиональными студиями (§ 2.2). Соответствие указанному критерию предполагает, что текст перевода проходил несколько стадий подготовки, а конечный результат был утверждён заказчиком (§ 1.5).

Рассматриваемые переводы англоязычных кинофильмов, таким образом, отражают норму современного российского кинопроката и являются производной от предпереводческих условий, а именно: сроков подготовки кинофильма к показу, доступности необходимых материалов, а также требований, предъявляемых к исполнителям (уровень материальных притязаний, степень владения языками, знание культурологических особенностей англо- и русскоговорящего сообществ, наличие навыков прагмалингвистического анализа текста, понимание специфики аудиовизуальных произведений и обладание другими лингвистическими, переводческими и киноведческими компетенциями).

Анализ материала выполнен в русле **когнитивно-дискурсивного подхода**: учитываются языковые, культурологические, семиотические и когнитивные аспекты переводческой деятельности.

Работа основывается на **системном подходе** как к кинодискурсу, понимаемому как структурированное аудиовизуальное образование со сложными внутренними и внешними связями, являющееся продуктом целенаправленных действий творческого коллектива под руководством режиссёра, так и к кинопереводу, понимаемому как структурированный когнитивный процесс, результатом которого является создание версии кинофильма на другом языке.

Факторы и приёмы перевода устанавливаются по косвенным данным — в результате **контрастивного (сопоставительного) анализа** по принципу «от решения к проблеме» [Toury, 1995, p. 91–95]. Текст перевода мы рассматриваем как «единственную материализованную сущность, которая при сопоставлении с исходным речевым произведением позволяет приоткрыть завесу тайны над переводческой деятельностью» [Гарбовский, 2007b, с. 9].

Закономерности применения интерпретативно-коммуникативного метода перевода определялись с помощью **индуктивного метода**, то есть в ходе усмотрения и систематизации связей между приёмами перевода, факторами преобразований и элементами англоязычного кинодискурса на основе **качественно-количественного анализа**. В частности, мы руководствовались положениями дискурсивного анализа «снизу вверх» (bottom-up) [Biber, 2007, p. 12–17] и «процедуры открытия» (discovery procedure) [Toury, 1995, p. 36–39].

Таким образом, по **методологии** работа является дескриптивным, эмпирическим, неэкспериментальным, индуктивным, когнитивно-дискурсивным, системным, контрастивным, качественно-количественным исследованием.

В работе термином «переводчик/интерпретатор» обозначается не собственно конкретный исполнитель перевода, а весь творческий коллектив, участвовавший в проекте. Поскольку мы не располагаем данными о ходе выполнения кинопереводов и фактических причинах, влиявших на принятие тех или иных переводческих решений на разных этапах работы, выдвигаемые предположения носят **предварительный характер**.

Параметры селекции материала базируются на результатах исследования киноотрасли (§ 1.4–1.5).

Принципы расшифровки материала базируются на результатах теоретического осмысления англоязычного художественного кинодискурса (§ 1.1–1.2).

Оперативные параметры, по которым анализируется материал, представляют собой теоретические категории, принятые для описания речевого компонента кинодискурса (§ 1.3), КВП (§ 1.6) и интерпретативно-коммуникативного метода перевода (§1.7–1.8).

Применялись **5 типов разметки**:

1. интенционально-прагматическая (отдельно для АЯ и РЯ):

Используемая классификация РА основана на теории речевых актов Дж. Серля [Searle, 1975; 1976] и учитывает результаты исследований других учёных [Беляева, 1992; Филимонова, 2007; Масленникова, 1999; Пospelова, 1992; Трофимова, 2008; Чахоян, 1979].

Кроме того, аннотировались **движения**. Используемая таксономия взята из Национального корпуса русского языка [Значения, типы и названия жестов]. Также при анализе жестов привлекались данные других источников [Крейдли, 2002; Словарь языка русских жестов, 2001; Bodytalk..., 1994].

2. риторическая (дискурсивная, композиционная) (отдельно для АЯ и РЯ):

Используемая классификация РО основана на теории риторической структуры [Mann, 1988; 1989; 1992], теории сложного предложения [Петрова, 2002] и теории интерактивных актов [Пospelова, 1992].

3. переводческая: по приёмам перевода;

4. когнитивно-семантическая: по соотношению оригинала и перевода;

5. контекстуальная: по факторам преобразований.

С учётом АЯ и РЯ каждый фрагмент описан по **7 базовым параметрам** и нескольким дополнительным аспектам, где необходимо.

Методика исследования представлена в таблице 4.

Таблица 1 — Методика исследования

Этапы	Методы
Разработка концепции	<ul style="list-style-type: none"> - Концептуализация исследования и критический анализ литературы - Определение операционных параметров анализа
Создание корпуса	<ul style="list-style-type: none"> - Определение критериев включения и исключения для создания каталога - Определение критериев включения и исключения для создания корпуса - Разработка принципов расшифровки кинофильмов корпуса - Расшифровка кинодискурсов на АЯ и РЯ с выравниванием и сегментацией на минисцены
Создание карты проблем	<ul style="list-style-type: none"> - Контрастивный анализ семантико-синтаксических структур оригинала и перевода с целью выявления случаев нелинейного перевода
Анализ «карты проблем»	<ul style="list-style-type: none"> - Лингвопрагматический анализ (разметка высказываний на АЯ и РЯ по интенциональному признаку) - Анализ риторической структуры (разметка высказываний на АЯ и РЯ по композиционному признаку) - Лингвопереводческий анализ (разметка приёмов перевода) - Когнитивно-семантический анализ (разметка по характеру соотношения оригинала и перевода) - Контекстуальный анализ (разметка факторов преобразований)
Представление результатов анализа	<ul style="list-style-type: none"> - Качественно-количественный анализ - Описание и интерпретация результатов

2.2. Материал исследования

Исследование выполнено на эмпирическом неэкспериментальном материале. Выборка кинофильмов произведена на основе критериев включения и исключения в два этапа. Это обстоятельство является новым для отечественных исследований, которые строятся либо на изучении отдельных киноработ, либо оперируют некоторым перечнем без разъяснения параметров селекции. Результаты анализа данной проблемы и возможные пути её решения отражены в публикации «О формировании корпуса для исследования кинодискурса и киноперевода» [Корякина, 2013b].

Критерии основаны на собранных данных о рынке кинопоказа (§ 1.4–1.5).

Критерии включения кинокартин в каталог:

- **современность:** Период выхода кинофильмов ограничен с начала современного этапа развития российской киноиндустрии по начало исследования, то есть 1996–2011 годами.

- **популярность:** Наиболее популярными киножанрами признаются фантастика, ужасы и триллеры. Выбран жанр научной фантастики.

- **признание:** Для выбранного жанра одним из наиболее значимых событий является награждение в категории «Лучший научно-фантастический фильм» в рамках Премии «Сатурн», ежегодно с 1972 года вручаемой Американской ассоциацией научной фантастики, фэнтези и фильмов ужасов. По идее организаторов, Премия «Сатурн» является знаком признания мастерства, а номинируемые кинофильмы должны быть ориентированы на массового зрителя и являться наиболее ожидаемыми, наиболее обсуждаемыми и, как правило, наиболее успешными в кассовом отношении картинами своего года [Saturn Awards].

Критерии исключения: неанглоязычные кинофильмы; документальные кинофильмы; анимационные кинофильмы; короткометражные кинофильмы.

Каталог исследования составляют 97 англоязычных художественных научно-фантастических популярных кинофильмов, вышедших с 1996 по 2011 год, нашедших признание в профессиональной среде (приложение 2).

На втором этапе перечень был сокращён до объёма, достаточного для получения репрезентативного количества примеров. Согласно предыдущим исследованиям оптимальная малая выборка должна составлять не менее 4 кинофильмов [Martí Ferriol, 2006, p. 305].

Критерии включения кинокартин в корпус:

- **ведущий модус КВП:** дублирование;
- **ведущие студии перевода:** «Мосфильм-Мастер», «Невафильм» («Нева-1»), «Пифагор»;
- **успешность:** По причине отсутствия доступных точных массовых данных о коммерческих результатах проката маркером является получение премии;

- **лидирующий производитель:** США;
- **время действия:** Действие в кинофильме должно происходить в «наши дни» во избежание специфичности выразительных средств в связи с эстетикой прошлого или будущего.

Критерий исключения: совместное производство.

Из 97 наименований каталога перечисленным условиям отвечают 6 кинофильмов, по два от каждой из трех ведущих студий озвучивания:

1. *Armageddon*, M. Bay, 1997 (далее K1);
2. *Cloverfield*, M. Reeves, 2007 (далее K2);
3. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, M. Gondry, 2004 (далее K3);
4. *Iron Man*, J. Favreau, 2008 (далее K4);
5. *Men in Black*, B. Sonnenfeld, 1997 (далее K5);
6. *Rise of the Planet of Apes*, R. Wyatt, 2011 (далее K6).

Длительность англоязычных кинофильмов составляет 663 минуты и совпадает со временем звучания переводного кинодискурса. В версиях на РЯ дополнительных изменений (например, удаления сцен, перемонтажа или замены элементов изобразительного ряда) не зафиксировано. Общая длительность 12 кинофильмов равна 1 326 минутам.

Транскрипты дискурсов составляют 27 печатных листов (1 078 311 знаков).

Корпус насчитывает более 12 500 пар аудиовизуальных фрагментов, заключённых в более 1 500 парах минисцен; в карту проблем входят около 900 пар аудиовизуальных фрагментов из более 500 пар минисцен.

В силу отсутствия единого подхода к транскрипции дискурса в целом и кинодискурса в частности нами разработана собственная система фиксации визуальных и звуковых компонентов кинодискурса (см. список сокращений и условных обозначений).

Расшифровки выровнены и разделены на минисцены с указанием времени звучания. Сегментация выполнена в соответствии со смысловой законченностью фаз диалога, маркерами которой выступают начало нового хода, смена темы, а также знаки кинопунктуации, описанные в § 1.2.

Основные сложности при транскрибировании составили:

- особенности речи киноперсонажей (высокий темп, нечёткость, громкость);
- наложение реплик и перекрытие высказываний шумами;
- быстрая смена кадров;
- несовпадение в оригинале и переводе адресантов и/или адресатов.

При подготовке, сегментации и анализе корпуса привлекались доступные англоязычные авторские (режиссёрские и актёрские) комментарии [Bay, 1998; Gondry, 2004; Sonnenfeld, 1997a; 1997b], а также киносценарии [Goddard, 2007; Jaffa, 2010; Kaufman, 2003; Pool; Solomon].

В корпусе отражены следующие аспекты кинодискурса:

- **лингвистические:** речь киноперсонажей, паралингвистические средства коммуникации, диегетические песни, диегетический письменный текст, значимые недиегетические песни, недиегетический письменный текст;
- **экстралингвистические:** положение говорящего в кадре, невербальные средства коммуникации, действия киноперсонажей, значимые иконографические компоненты и шумы;
- **метадискурсивные:** название кинофильма, время начала минисцен, название минисцен по месту действия и/или событию, имена киноперсонажей.

2.3. Результаты анализа приёмов перевода, составляющих метод

2.3.1. Субституция высказываний

Субституция теоретически заключается в интерпретации на основе межсемиотической синонимии сообщения, оформленного знаками одной системы, в знаках другой системы. Такое преобразование потенциально может затронуть как голосовые, так и неголосовые высказывания (визуальные, шумовые/музыкальные). В случае дублирования в качестве субституции мы будем рассматривать только случаи замещения голосовых элементов на отличные по типу, так как при подготовке кинофильма голосовая дорожка переписывается, а визуальная и звуковая составляющие, как правило, полностью сохраняются (об изменении визуального компонента см., например, [Brócoli..., 2015]).

Случаи межсемиотического перевода, когда в ходе интерпретации аудиовизуальный ряд приобретает или утрачивает сопровождающие реплики, которые могли бы быть рассмотрены как замещение изображения речью или речи изображением, анализируются отдельно — как приёмы добавления и опущения соответственно (§ 2.3.2 и § 2.3.3).

При дублировании англоязычного кинодискурса на РЯ используются несколько подвидов голосовой субституции. Рассмотрим типичные случаи.

2.3.1.1. Лингво-паралингвистическое замещение

Пример 1

К4, 115: Suit Design: Testing2/ Разработка костюма: Испытания2, 00:59:25	(1) STARK: (on) (gets off the ground) <u>(looks down, finds a balance)</u> (mute) (looks in front of him) (looks into the camera) (lands) <u>(finds balance) Okay.</u>	(1) СТАРК: (отрывается от земли) <u>(смотрит вниз, балансирует)</u> Класс! (смотрит прямо перед собой) (смотрит в камеру) (приземляется) <u>(стабилизируется) (выдыхает)</u>
--	---	---

В примере 1 минисцену закрывает вербальная реактивная реплика-восприятие (ассертив-констатация *Okay*. указывает на окончание испытания лётного костюма). В переводе коммуникант использует паралингвистическое эмотивное коммуникативное средство (выдох облегчения), которое выполняет соответствующую оригиналу дискурсивную функцию (выступает маркером окончания действия и смены темы). Замещение вызвано наблюдением кинесики киногероя (выдох как элемент физиологическую природы является естественным завершением упражнения, исполнение которого требует усилий и сосредоточенности).

Дополнительно отметим, что в переводе также используется приём добавления (введение эмотивно-оценочного ассертива-восклицания *Класс!*), в котором эксплицируется реакция киноперсонажа на происходящее событие (радость и удовлетворение от первого успешного тестирования). Вербальную трактовку получает кинесика киногероя (дополняется поисковый жест оценки обстановки «смотреть вниз»). Добавление производится за счёт соответствия ограничению формата в плане попадания в условную артикуляцию.

Рассмотренный характерный случай позволяет уточнить различие между субституцией и другими межсемиотическими преобразованиями. Субституция реализуется в КВП как голосовая интерпретация исходно наличествующего в аудиовизуальном фрагменте голосового высказывания; добавление предполагает привнесение голосового компонента, который исходно отсутствовал.

2.3.1.2. Паралингово-лингвистическое замещение

Пример 2

K3, 168: Problem: Call to the Doctor/ Проблема: Звонок доктору, 01:04:13	(1) MIERZWIAK: <u>(off) (on: darkness) (phone buzzing) (grunts)</u> (turns on the light, turns to the side of the bed, props himself up on his elbow) (grunts) (on) (takes the phone) Hello.	(1) МЕРЗВЯК: <u>(з/к) (в/к: темнота) (звонит телефон) О чёрт!</u> (включает свет, поворачивается к краю кровати, приподнимается на локте) (кряхтит) (в/к) (берёт трубку) Алё.
--	--	---

В примере 2 паралингвистическая эмотивная реплика-комментарий (кряхтение), открывающая минисцену, получает вербальную интерпретацию (реактивный эмотивно-оценочный ассертив-восклицание *О чёрт!* отражает негативное отношение киноперсонажа к неудобствам, вызванным ночным звонком). Замещение паралингвистического элемента восклицанием обусловлено культурологическим фактором (представлением о ночи как о времени, не подходящем для телефонного вызова) и семиотическим фактором — влиянием на перевод визуального кода (стремлением оживить тёмный экран путём экспликации эмоции).

2.3.1.3. Паралингово-паралингвистическое замещение

Пример 3

K5, 35: Detention Failed: Police Station/ Провал задержания: Участок, 00:16:13	(1) INSPECTOR: (on) (to Edwards) Was that before (off) (on: sergeant and Edwards look at one another) or after he drew the weapon that you claim evaporated into a million pieces? (2) EDWARDS: (on) After, sir. (3) SERGEANT: <u>(on) (shifts his looks from Edwards to the side) (clicks his tongue) Tch.</u>	(1) ИНСПЕКТОР: (в/к) (Эдвардсу) Это было до (з/к) (в/к: сержант и Эдвардс смотрят друг на друга) или после появления оружия, которое, как Вы утверждаете, испарилось? (2) ЭДВАРДС: (в/к) После, сэр. (3) СЕРЖАНТ: <u>(в/к) (переводит взгляд с Эдвардса в сторону) (усмехается) Ха.</u>
---	---	---

В примере 3 реактивный паралингвистический эмотивно-оценочный комментарий коммуниканта 3 (цоканье языком, выражающее недоверие и пренебрежительное отношение к собеседнику) интерпретируется посредством другой паралингвистической системы (смеха). Фактором преобразования служит истолкование идейно-образной структуры кинофильма, а именно образа киноперсонажа (киногерой представляется не просто недоумевающим по поводу ответов коллеги, а откровенно считающим услышанные объяснения смешными).

2.3.1.4. Разноплановость приёма субституции

В рассмотренных типичных случаях (примеры 1–3) семантическое расхождение оригинала и перевода является в общем незначительным, что соответствует концепции субституции, принятой в теории перевода. Однако на практике приём реализуется не только на базе межсемиотической синонимии, но и инференции (логики) и свободной ассоциации.

Случаи интерпретации англоязычных реплики на основе инференции свидетельствуют о возможности **межсемиотической модуляции**.

Пример 4

K1, 264: Flight: Landing on Asteroid/ Полёт: приземление на астероид, 01:25:44	(1) SHARP: (on) (throws his head back, shaking in his seat) Uh! (2) HARRY: <u>(on) (throws his head aside and closes his eyes, shaking in his seat) Oh!</u>	(1) ШАРП: (в/к) (от тряски запрокидывает голову назад) Э! (2) ХЭРРИ: <u>(в/к) (от тряски наклоняет голову набок, закрывает глаза) Осторожно!</u>
--	--	---

В примере 4 минисцена включает два параллельных восклицательных ассертивных РА: эмотивные междометные высказывания (*Uh!* и *Oh!*) отражают состояние киногероев в сложных лётных условиях. Реплика говорящего 2 (восклицание *Oh!*) интерпретируется как реплика-побуждение (директив-предостережение *Осторожно!*), направляющая внимание других киногероев (пилотов), под контролем которых протекает процесс (полёт). Смысловое развитие идёт по схеме: *есть А (А является результатом В и имеет негативную ценность)*, *значит хорошо бы не-В* (по версии интерпретатора, дискомфорт пассажира — результат неаккуратности пилотов; поскольку дискомфорт нежелателен, целесообразна большая внимательность).

Использование директива вместо восклицания переводит говорящего с позиции претерпевающего обстоятельства в управляющего ими, что согласуется с его ролью (руководитель миссии). Итак, в рассмотренном примере субституция-модуляция мотивируется субъективной интерпретацией (осмыслением ситуации в единстве причинно-следственных связей и истолкованием образа киногероя).

Другая разновидность субституции на основе инференции представляет собой замены модуса эмотивного или ментального плана (по классификации Н. Д. Арутюновой) пропозицией, отношения между которыми определяются как казуальные [Арутюнова, 1988, с. 129–130]. Когда на месте модуса объективируется пропозиция (при условном рассмотрении крика как модуса «мне страшно», восклицания как модуса «я удивлён» и т. д.), то имеет место экспликация, свойственная и для **приёма добавления**.

Пример 5

K1, 363: New Stage: Help/ Новый этап: Подмога, 02:01:12	(1) AJ: <u>(vo) (on: Chick's surprised face) (screams) (hidden) (hugs Andropov) (screams)</u> (2) ANDROPOV: (on) (hugs AJ) AJ!	(1) ЭЙ-ДЖЕЙ: <u>(з/г) (в/к: удивлённое лицо Чика) Хэрри! (н/с) (обнимается с Андроповым) Мы приехали!</u> (2) АНДРОПОВ: (в/к) (обнимается с Эй-Джеем) Эй-Джей!
--	---	---

В примере 5 приведён один из речевых ходов минисцены, которая открывает новый эпизод киноповествования (выжившие члены потерпевшего крушения шаттла воссоединяются с экипажем второго корабля). Реплика киноперсонажа 1 включает два паралингвистических эмотивных высказывания (крики ликования), которые звучат за кадром на фоне изображения (удивлённого лица коллеги) и затем без видимой артикуляции в кадре (в момент объятия).

В переводе первый шаг объективируется как вокатив (обращение *Хэрри!*), второй — как сообщение (ассертив-констатация результирующего состояния *Мы приехали!*), которое мог бы оформлять оригинальный паралингвистический элемент как эмотивный модус (*крики ликования* ‘мне радостно’). Высказывание номинирует итог предшествующих событий и указывает на начало нового этапа киноистории. То есть субституция вызвана субъективной интерпретацией коммуникативного хода в общей структуре кинодискурса.

Рассмотрим противоположную ситуацию. Случаи, когда на месте исходной вербальной пропозиции в переводе обнаруживается эксплицированный модус, характеризуются пропуском некоторых квантов информации, что приводит к эмоционализации образа киноперсонажа и сближает такого рода замещения с **приёмом опущения**.

Пример 6

К6, 6: Baby Ape: Meeting Charles/ Детёныш: Встреча с Чарльзом, 00:11:03	(1) WILL: (on) Hey, Dad! (2) CHARLES: (on) (stabs the keys of the piano with his fingers) (mute) (1) WILL: (on) Dad! (2) CHARLES: (hidden) Will!/ <u>Hi!</u> I didn't hear you come in.	(1) УИЛЛ: (в/к) Привет, па! (2) ЧАРЛЬЗ: (в/к) (тыкает пальцами в клавиши пианино) (б/г) (1) УИЛЛ: (в/к) Папа! (2) ЧАРЛЬЗ: (н/с) Уилл!/ <u>Ха-ха!</u> Не слышал, как ты вошёл.
--	---	---

В примере 6 ответная реплика, выполняющая фатическую функцию, состоит из трех речевых шагов. Вокатив (обращение *Will!*) идентифицирует собеседника и сигнализирует внутреннее состояние говорящего (удивление внезапно обнаруженному обстоятельству); экспрессив-приветствие (*Hi!*) подтверждает контакт; ассертив-идентификация с усечённой семантической структурой (*[The reason I am surprised to see you is that] I didn't hear you come in.*), разъясняет причину демонстрируемой реакции.

В переводе второй речевой шаг (этикетное речевое действие-приветствие) замещается сходным по звучанию паралингвистическим эмотивным высказыванием (смехом). Это выразительное средство отражает имплицитно содержащуюся в голосе киноперсонажа информацию о его эмоциональном состоянии (радость от встречи с сыном) и усиливает наблюдаемую в сцене особенность поведения киногероя (неадекватность, чудаковатость).

В исходной и результирующей фразах эксплицитное выражение получает различная сторона семантической структуры высказывания ('рад приветствовать'): пропозиция в АЯ (*Hi!* 'приветствую') и эмотивный модус в РЯ (*Ха-ха!* 'рад'). Субституция вызвана семиотическим фактором (влияние слухового восприятия на интерпретацию англоязычного высказывания указывает на перевод по аллитерации) и субъективной интерпретацией (истолкованием образа говорящего и характера его отношений с адресатом).

Третьим механизмом субституции является **переосмысление**. В одних случаях структура дискурса сохраняется, то есть реализуется **межсемиотическое вариантное преобразование**.

Пример 7

КЗ, 70: Lacuna: Order/ Лакуна: Заказ, 00:30:06	(1) MIERZWIAK: (on) February is very busy for us because (hidden) (turns back to Joel) of Valentine's Day. (laughs)	(1) МЕРЗВЯК: (в/к) Февраль — напряжённый месяц из-за Дня (н/с) (оборачивается к Джоэлу) Святого Валентина. (вздыхает)
---	--	--

В примере 7 говорящий (врач) даёт разъясняющий комментарий (ассертив-характеристика с актуализированным семантическим элементом причины *February is very busy for us because of Valentine's Day*) и дополняет его паралингвистическим эмотивно-оценочным высказыванием (усмешкой), сигнализирующим отношение к обозначенному факту (ирония).

В переводе второй речевой шаг выражен другим паралингвистическим эмотивным средством (вздохом), имеющим отличный от оригинала смысл (свидетельство сочувствия пациентам и усталости от большого объёма работ из-за праздника).

Варьирование отношения к номинированной пропозиции (усмешка 'я с иронией смотрю на ситуацию' → вздох 'я не рад положению дел') реализуется в рамках семантического поля «эмотивная реакция» под влиянием экстралингвистического стимула «профессия» (если в англоязычной лингвокультуре в аспекте отношения к пациентам врачам приписывается «дистанцированность», «отстранённость», то в русскоязычной среде медработники, прежде всего, ассоциируются с «милосердием», «состраданием», «сопереживанием» [Болокова, 2009, с. 141–149]). Модификация основывается на субъективной интерпретации тематического поля эмоций и различии социокультурных стереотипических представлений о личностных качествах говорящего в связи с родом его деятельности. Это позволяет привести речевой образ киногероя в соответствие с ожиданиями принимающей аудитории (циничность и ироничность врача сменяются чуткостью и терпением), что улучшает образ персонажа в восприятии зрителей.

В других случаях схема построения коммуникации по сравнению с исходной претерпевает изменения, что указывает на **межсемиотическое дискурсивное преобразование**.

Пример 8

K2, 208: Central Park: Shelter under the Bridge/ Центральный парк: Укрытие под мостом, 01:10:23	(1) BETH: (hidden) (sobs) (2) ROB: (hidden) He's gone.// (breathes heavily) He's gone. They're all gone. (1) BETH: (hidden) I know. (cries) (3) MONSTER: (off) (on: Beth and Rob) (roars)	(1) БЭТ: (н/с) (всхлипывает) Что с ним? (2) РОБ: (н/с) Он погиб.// (тяжело дышит) Погиб. Они все погибли. (1) БЭТ: (н/с) Я знаю. (плачет) (3) МОНСТР: (з/к) (в/к: Бэт и Роб) (ревёт)
---	--	--

В примере 8 минисцена открывает заключительный эпизод кинофильма (поиск убежища под мостом), следующий за серией минисцен, завершившихся трагическим образом (эпизод эвакуации из потерпевшего крушения вертолётá оканчивается гибелью одного из друзей). Кинотакт включает паралингвистический эмотивный комментарий говорящего 1 (плач, всхлипывания), характеризующий его внутреннее состояние (отчаянье, страх). Далее следует реплика-рефлексия говорящего 2, состоящая из двух речевых ходов, разделённых паузой. Первый речевой ход включает один речевой шаг (ассертив-констатация *He's gone*). Второй речевой ход объединяет два речевых шага: повтор первого высказывания (ассертив-констатация *He's gone*) и комментарий (ассертив-констатация *They're all gone*). Эта информация (потеря друзей) подтверждается собеседником 1 в реактивной реплике-восприятии (ассертив-констатация *I know*).

В переводе структура дискурса изменена. В отличие от оригинала параллельные речевые действия интерпретируются как составные части диалогического вопросно-ответного единства. Исходный паралингвистический эмотивный комментарий говорящего 1 (плач, всхлипывания) трактуется как запрос информации (идентифицирующий вопрос *Что с ним?* имеет своей целью прояснить судьбу друга и свидетельствует о том, что киногероиня не понимает или, скорее, не может принять то, чему она была свидетельницей). Сообщение говорящего 2 оказывается на позиции регрессивной реплики — ответа.

Субституция обусловлена дискурсивным фактором (подстройкой реплик по типовой вопросно-ответной схеме). Вероятно, замещение паралингвистического элемента вопросом призвано усилить связь кинотакта с предшествующим эпизодом и объяснить необходимость киногероя 2 говорить о произошедших в киноистории необратимых изменениях. В частности, перестройка может быть связана с культурологическим факторов, а именно истолкованием образов киноперсонажей через гендерные стереотипы (если в исходной версии в центре минисцены находится рефлексия молодого человека, то в переводе речевая инициатива и потребность в проговаривании устами другого участника травматического момента для его осознания приписывается девушке).

2.3.1.5. Закономерности субституции высказываний

В КВП с АЯ на РЯ в модуле дублирования субституция представлена **тремя формальными типами**: 1) замещением лингвистического высказывания паралингвистическим; 2) замещением паралингвистического высказывания лингвистическим; 3) замещением паралингвистического высказывания иным паралингвистическим.

Разновидности 1 и 2 являются ведущими (приложение 3: таблица 5). Разновидность 3 описана впервые и составляет научную новизну исследования.

Субституция сопоставима с **межсемиотическим варьированием по аналогии**, но в ряде случаев сближается с другими нелинейными техниками, что характеризует приём как **разноплановый**.

Субституции чаще всего подвергаются из голосовых паралингвистических высказываний — эмотивные и эмотивно-оценочные выразительные средства (вздохи, всхлипывания, вой, выдохи, дыхание, крики, кряхтения, плач, смех, стоны и т. п.), из вербальных высказываний — восклицания и маркеры восприятия.

Обращение к лингво-паралингвистическому и паралингво-лингвистическому типам замещения свидетельствует о направленности интерпретатора на **эмоционализацию** или **рационализацию** образа киноперсонажа соответственно.

Потенциал субституции преимущественно определяется действием семиотического фактора (влиянием на интерпретацию англоязычной речи сосуществующих кинокодов) и субъективной интерпретации (своеобразия истолкования идейно-художественного замысла) и их сочетаниями с другими детерминантами (приложение 3: таблица 6).

2.3.2. Добавление высказываний

Добавление представляет собой включение в переводной кинодискурс информации, не номинированной в оригинале. Оно нацелено на экспликацию заложенных автором смыслов, которые могут остаться непонятыми реципиентом перевода.

Введение добавлений при дублировании определяется двумя аспектами: композицией кадра (зоной охвата камеры и положением потенциального источника звука относительно рамки кадра) и динамикой исходного кинодискурса (наличием возможности дополнения речевой дорожки лингвистическим или паралингвистическим высказыванием). Как отмечено в § 1.2, для дублирования важны **три плана**: «**в кадре**», «**несинхрон**» и «**за кадром**». Рассмотрим закономерности для каждого ракурса.

2.3.2.1. Добавление в ракурсе «в кадре»

В ракурсе «в кадре» киноперсонаж находится перед камерой, а его лицо обращено в сторону кинозрителя. Данный план накладывает на введение добавлений наиболее жёсткие ограничения. Тем не менее, как демонстрирует материал, при дублировании кинодискурса с АЯ на РЯ в этом ракурсе киноперсонажам присваивается столько же вербальных реплик, которые они не произносили в оригинале, сколько и в других типах кадров, а паралингвистических высказываний — в несколько раз больше.

В подавляющем большинстве случаев в ракурсе «в кадре» добавления реализуются на основе кинесико-речевой интерпретации и образуют с производимыми в кадре движениями конгруэнтные комплексы. Чаще всего в фокусе внимания интерпретаторов оказываются такие действия “говорящего”, как жесты внутреннего состояния (например, радость, возмущение, догадка, испуг,

неловкость, озабоченность, удивление), жестовые речевые действия (например, вопрос, отказ, согласие, просьба) и поисковые жесты (например, оценка обстановки, оценка реакции собеседника, подбор слова), которые эксплицируются в виде эмотивных, эмотивно-оценочных или директивных высказываний.

Пример9

K2, 36: Surprise Party: Meeting Rob/ Вечеринка- сюрприз: Встреча Роба, 00:09:42	(1) CROWD: (hidden) (Rob steps through the doorway) Surprise! Surprise! (2) ROB: <u>(on) (embarrassed, turns from the guests and then back to them) (mouth is open) (mute) (goes back outside)</u>	(1) ГОСТИ: (н/с) (Роб заходит в прихожую) Сюрприз! (2) РОБ: <u>(в/к) (смущённо отворачивается от гостей, поворачивается к ним обратно) Вот это да! (выходит из квартиры)</u>
---	---	---

В примере 9 киноперсонаж реагирует на неожиданно возникшую ситуацию (вечеринку-сюрприз) посредством комплекса из трех кинесических средств, отражающих его внутреннее состояние (жест «отвернуться» сообщает адресатам о переживаемом смущении, жест «открыть рот» — о чрезвычайном удивлении, жест «уйти и вернуться» — о смятении).

В переводе второй эмотивный кинесический элемент, имеющий физиологическую природу (жест удивления «открыть рот»), облекается в вербальную форму по принципу межсемиотического перевыражения значения (эмотивный междометный возглас *Вот это да!* передаёт изумление говорящего неожиданно случившемуся событию).

Анализируемый случай иллюстрирует характерное для реализации приёма добавления в плане «в кадре» сочетание семиотических и форматных аспектов. Этот набор учитывает: 1) положение потенциального источника звука перед камерой в поле зрения интерпретатора; 2) сообщение киноперсонажем некоторой информации посредством визуального кода жестов; 3) соблюдение требований формата дублирования (высказывание, вкладываемое в уста киногероя, попадает в видимую артикуляцию и имеет соответствующую оригиналу, как правило, небольшую длительность).

Речевую экспликацию могут получать не только жесты, производство которых включает физическое движение губ, но другие мимические и физические

действия (например, поисковые жесты, см. пример 1: '*смотрит вниз*' → *Класс!*). Объяснение этому кроется в особенностях актёрской игры: по нашим наблюдениям, даже когда киноперсонаж в кадре ничего не говорит, он часто держит рот полуоткрытым, смыкает и размыкает губы и производит другие подобные более или менее заметные действия, чем и пользуются исполнители озвучивания. При вставке паралингвистических высказываний наличие этой условной артикуляции может и не требоваться.

Пример 10

К5, 233: Replacement: Stars/ Приемник: Звёзды, 01:27:58	(1) KAY: (on) (looks up) They're beautiful, aren't they? (2) JAY: <u>(on) (looks at Kay in wonder, raises his brows) (mouth is closed) (mute)</u> (1) KAY: (hidden) Stars.	(1) КЕЙ: (в/к) (смотрит наверх) Правда, красивые? (2) ДЖЕЙ: <u>(в/к) (удивлённо смотрит на Кея, поднимает брови) М?</u> (1) КЕЙ: (н/с) Звёзды.
--	---	---

В примере 10 коммуникант 2 не понимает смысл обращённого к нему высказывания (ассертива-предположения *They're beautiful, aren't they?*). В ответном невербальном коммуникативном ходе он косвенно просит разъяснения путём демонстрации своего внутреннего состояния (жест непонимания «пристально смотреть») и в отсутствие реакции со стороны собеседника во втором шаге производит более эксплицитный жест-запрос (речевое действие «поднять брови»).

В переводе второй коммуникативный шаг (жест вопроса) усилен паралингвистическим эксплицирующим вопросом (*М?*), совпадающим с жестом по функции (запрос разъяснения).

Набор факторов, мотивирующих добавление паралингвистической реплики-запроса, является тем же, что в случае с вербальной экспликацией кинесического элемента (см. пример 9: '*открывает рот*' → *Вот это да!*), за исключением форматного ограничения.

Помимо эксплицирующих добавлений (см. пример 1: '*смотрит вниз*' → *Класс!*, пример 9: '*открывает рот*' → *Вот это да!*), и пример 10: '*поднимает брови*' → *М?*), в незначительном числе случаев имеют место вставки на основе переосмысления.

Пример 11

K1, 30: Asteroid Detection: Karl's Wish/ Обнаружение астероида: Желание Карла, 00:10:04	(1) TRUMAN: (on) (looks at Flip) (mute) (2) FLIP: <u>(on) (waves with his hand) (articulates) (mute)</u> (1) TRUMAN: (on) (over the phone to Karl (3)) Now, listen, Karl, this is top secret.	(1) ТРУМАН: (в/к) (смотрит на Флипа) (б/г) (2) ФЛИП: <u>(в/к) (машет рукой)</u> <u>Я плохо слышу.</u> (1) ТРУМАН: (в/к) (по телефону Карлу (3)) Слушайте, Карл, это сверхсекретно.
---	---	---

В примере 11 приводится фрагмент начала второго кинотакта сцены. Киноперсонаж 2 делает регулирующий жест (итеративное движение «махать рукой», сопровождаемое артикуляцией без голоса), стимулирующий участника ситуации 1 (главу группы) к продолжению телефонного общения с коммуникантом 3 (астрономом-любителем). Анализируемый невербальный коммуникативный ход является ответным, параллельным основному диалогу. Отправитель производит сигнал в рамках своих рабочих обязанностей (сбор, анализ и передача информации по переговорам с информатором).

В переводе функциональная характеристика движения пересматривается: кинесический сигнал объективируется не как знак управления поведением адресата, а как отражение чувственного восприятия ситуации адресантом, что, по-видимому, обусловлено локализацией жеста (производится около головы). В результате в русской версии анализируемый визуальный фрагмент дополняется РА жалобы (ассертивом-констатацией оценки качества сенсорного восприятия *Я плохо слышу.*). Эта вербальная трактовка не выводима из смыслового содержания оригинального жеста (знака просьбы о продолжении действия), которое, вероятно, не принимается во внимание под влиянием дискурсивного фактора (в предшествующем блоке диалога адресат жеста не делал речевых шагов, направленных на закрытие коммуникации). Тем не менее добавленное высказывание является релевантным в рамках визуального решения кинофрагмента (киноперсонаж 2 держит телефонную трубку, что истолковывается как возможность параллельного прослушивания разговора и эксплицируется путём сообщения качественной характеристики этого процесса).

Факторы добавления высказывания в данном случае являются стандартными (положение “говорящего” перед камерой в фокусе внимания интерпретатора, производство жеста, наличие условной артикуляции), однако воздействие содержания предшествующего диалогического дискурса и изобразительного ряда приводит к пересмотру смысла невербального коммуникативного хода. Добавление реализуется на основе кинесико-речевой ассоциации: оно вписывается в дискурс минисцены за счёт общей непротиворечивости смыслом, производимым сосуществующими аудиовизуальными кодами.

В некоторых случаях введение добавлений в ракурсе «в кадре» (что отмечается и в других ракурсах) обуславливается дискурсивным фактором — влиянием на перевод того типового сценария, который запускает коммуникативная ситуация.

Пример 12

<p>K5, 176: Frank the Pug's Interrogation: Disclosure/ Допрос мопса Фрэнка: Признание, 01:07:29</p>	<p>(1) FRANK THE PUG: (hidden) Now if you excuse me, (off) (on: Jay's face (3)) I got to be walked before the flight. <u>(hidden)</u> <u>(twitches)</u> <u>(mute)</u></p> <p>(2) KAY: (on) (puts Frank the Pug down) All right, get out of here.</p> <p>(1) FRANK THE PUG: <u>(on)</u> <u>(walks away)</u> <u>(mouth is closed)</u> <u>(mute)</u></p>	<p>(1) МОПС ФРЭНК: (н/с) А теперь прошу прощения, но мне нужно прогуляться (з/к) (в/к: лицо Джея (3)) на дальнюю дорогу. <u>(н/с)</u> <u>(дергается)</u> <u>Отпускай меня!</u></p> <p>(2) КЕЙ: (в/к) (опускает мопса Фрэнка) Ладно, иди!</p> <p>(1) МОПС ФРЭНК: <u>(в/к)</u> <u>(уходит)</u> <u>(пасть закрыта)</u> <u>Спасибо.</u></p>
---	---	---

В примере 14 представлена ситуация завершения общения: получив требуемые разъяснения, коммуникант 2 отпускает коммуниканта 1, которого силой удерживал во время разговора. Если в оригинале размыкание коммуникации со стороны участника 1 происходит без слов посредством изобразительного жеста (действия «уходить»), то в переводе кинесика киноперсонажа переосмысливается и дополняется по типовой схеме конвенциональным этикетным РА, отвечающим социально заданным правилам речевого поведения. Добавленный экспрессив-сатисфактив (*Спасибо!*) является выражением благодарности за исполнение просьбы.

Данный пример является одним из немногих случаев, где нарушено требование к наличию условной артикуляции, однако короткая длительность высказывания и его принадлежность культурному ритуальному речевому контексту делают рассматриваемое добавление естественной частью аудиовизуального целого.

Дополнительно отметим, что в переводе анализируемого примера также отмечается использование добавления в ракурсе «несинхрон». В оригинале просьба коммуниканта 1 включает два коммуникативных шага: подготовительный шаг-номинацию причины (ассертив-констатацию потребности с иллокуцией просьбы *Now if you excuse me, I got to be walked before the flight.*) и собственно просьбу, выраженную через жест (речевое действие-просьба отпустить «дернуться», «вывернуться из рук»). В переводе имплицитно содержащийся в англоязычном кинодискурсе волеизъявительный семантический компонент эксплицируется в виде директива-реквизитива (*Отпускай меня!*) на основе межсемиотической кинесико-вербальной синонимии.

Введение добавлений делает рассматриваемый диалог более интерактивным (коммуниканты активно реагируют на слова и действия друг друга), усиливает позицию киноперсонажа 1 (за ним остается последнее слово) и улучшает представление кинозрителей о его коммуникативных компетенциях (в переводе мопс-пришелец позиционируется как вежливый собеседник). Общими факторами являются влияние визуального кода (производство жеста) и звукового кода (положение источника звука относительно камеры).

2.3.2.2. Добавление в ракурсе «несинхрон»

В ракурсе «несинхрон» киноперсонаж присутствует в кадре, но его артикуляция не видна кинозрителю, тем самым требование наличия условной артикуляции снимается, что значительно упрощает задачу исполнителя озвучивания. Реализация добавлений в данном ракурсе соответствует принципам, отмеченным для добавлений в ракурсе «в кадре»: преимущественно интерпретация строится по линии кинесико-речевой экспликации под влиянием визуального кода (наблюдаемой кинесики киноперсонажа).

Отличие добавлений этого типа от ракурса «в кадре», кроме как по характеристике звукового кода (особенности положения источника звука относительно камеры, исключающей необходимость синхронизации высказывания по артикуляции), состоит в том, что в плане «несинхрон» в фокусе интерпретаторов в первую очередь оказываются изобразительные жесты (разнообразные действия, которые производят киногерои).

Пример 13

K2, 196: Evacuation: On the Way to the Rescue Site/ Эвакуация: На подходе к вертолётной площадке, 01:04:02	(1) BETH: <u>(hidden) (Rob lets Beth out, Beth runs ahead, Rob and Lily (3) follow her) (mute)</u> (2) ROB: <u>(hidden) (runs along with Beth, reaches out his hand towards her) (mute)</u>	(1) БЭТ: <u>(н/с) (Роб отпускает Бэт, Бэт убегает вперёд, Роб и Лили (3) бегут следом) Бежим!</u> (2) РОБ: <u>(н/с) (бежит рядом с Бэт, потягивает руку к Бэт) Скорее!</u>
---	--	---

В примере 13 в исходном фрагменте представлены изобразительные жесты участников ситуации 1, 2 и 3 (действия «бежать»). Интерпретатор-переводчик фокусирует внимание на движении коммуниканта 1 (действие «вырваться вперёд»), которое получает межсемиотическую трактовку в виде реплики-побуждения (директивного РА призыва-предложения *Бежим!*).

В анализируемом фрагменте вербальную интерпретацию также получает последующий невербальный коммуникативный ход участника ситуации 2, производимый в отношении коммуниканта 1, находящегося в сложном положении (Бэт серьёзно ранена, но бежит наравне с другими). Выполняемое движение (жест «протягивать руку») передаёт ряд смысловых компонентов (стремление помочь, поддержать, приблизить к себе, не дать отстать), один из которых отбирается и объективируется в переводе с помощью языковых средств (директивного РА призыва-предложения *Скорее!*).

Введение добавлений представляет киноперсонажей более активно включёнными в ситуацию и подчёркивает, что они находятся во взаимодействии друг с другом.

2.3.2.3. Добавление в ракурсе «за кадром»

В ракурсе «за кадром» киноперсонаж не попадает в поле зрения интерпретатора: он присутствует на месте событий, но находится вне пределов зоны охвата камеры или пребывает в другом месте, оказываясь над ситуацией. Анализ корпуса показывает, что в кадрах данного типа в равной мере проявляются три закономерности обращения к приёму добавления.

Первая закономерность добавления в ракурсе «за кадром» состоит в том, что переводчик сосредотачивает внимание на действующих в кадре лицах и интерпретирует их поведение как регулируемое кем-то извне, что выражается в приписывании отсутствующему в кадре наблюдателю директивных РА.

Пример 14

<p>K1, 313: Secondary protocol: Objection/ Резервный план: Возражения, 01:43:16</p>	<p>(1) KIMSEY: (on) (hangs) The orders are/ to remote detonate in thirteen seconds. (2) GRACE: (on) (runs to Kimsey, pushes a soldier (3)) You have not told them yet! (1) KIMSEY: <u>(off) (on: the soldier (3) holds Grace) (mute)</u> (on) (looks with anger at Truman (4)) (mouth is slightly opened) (mute)</p>	<p>(1) КИМСИ: (в/к) (кладёт трубку) Приказано взорвать его через тридцать секунд. (2) ГРЕЙС: (в/к) (кидается в сторону Кимзи, отталкивает солдата (3)) Вы же их не предупредили! (1) КИМСИ: <u>(з/к) (в/к: солдат (3) сдерживает Грейс) Уведите её!</u> (в/к) (кидает злой взгляд на Трумана (4)) (рот приоткрыт) (б/г)</p>
---	---	--

В примере 14 представлено невербальное взаимодействие коммуниканта 2 (девушки) (речевое действие «оттолкнуть») и коммуниканта 3 (солдата) (регулирующий жест «останавливать»). Если в оригинале коммуникант 3 действует самостоятельно, то в переводе он выполняет указание коммуниканта 1 (приказ *Уведите её!*). Категоричную форму изъясления позволяет говорящему его статус (генерал). Директив регулирует поведение прямого адресата (солдата) и сигнализирует косвенному адресату (девушке) о нежелании продолжать общение. Добавление приказа усиливает негативную характеристику коммуниканта 1, поведение которого (стремление к беспрекословному исполнению поступившего сверху приказа), адекватное с точки зрения военной организации, оценивается другими киногероями как негуманное и неприемлемое.

Вставка реплики мотивируется также монтажом минисцены. Кадр сдерживания, дополненный внешним побуждением, сопряжён с планом, где коммуникант 1 передаёт невербальное сообщение о своём внутреннем состоянии участнику ситуации 4 (руководителю операции): видимая в кадре кинесика (жест раздражения «бросить озлобленный взгляд») и условная артикуляция (полуоткрытый рот) интерпретируется как фаза завершения высказывания.

В целом добавление вызвано субъективной интерпретацией образа киноперсонажа и семиотическим фактором — влиянием визуального кода (кинесики “адресатов” и условной артикуляции “говорящего” в смежном кадре).

Вторая закономерность добавления в ракурсе «за кадром» состоит в том, что киноперсонажу приписывается эмотивный, эмотивно-оценочный или констатирующий комментарий о представленном на экране (как правило, крупным или сверхкрупным планом).

Пример 15

<p>K5, 121: Beatrice: Tabloids/ Беатрис: Таблоиды, 00:45:40</p>	<p>(1) JAY: (on) I cannot believe you're looking for tips in the supermarket tabloids. (2) KAY: (on) (looks at the front page of a newspaper) Not looking for. (hidden) (puts the newspaper on the car) (mute) [(off) (on: zoom on the World newspaper cover: Terrified farm wife says: 'Alien stole my husband's skin'; music starts) Found.] (1) JAY: [(off) (on: zoom on the World newspaper cover: Terrified farm wife says: 'Alien stole my husband's skin'; music starts) (mute)] (off) (on: close-up shot: the World newspaper cover: Terrified farm wife says: 'Alien stole my husband's skin'; the tension in the extradiegetic music increases) (mute)</p>	<p>(1) ДЖЕЙ: (в/к) Быть не может: ты ищешь подсказку в бульварных листках. (2) КЕЙ: (в/к) (смотрит на обложку газеты) Нет, не ищу. (н/с) (кладёт газету на машину) Нашёл. [(з/к) (в/к: наезд на обложку газеты The World: Terrified farm wife says: 'Alien stole my husband's skin'; вступает музыка) (б/г)] (1) ДЖЕЙ: [(з/к) (в/к: наезд на обложку газеты The World: Terrified farm wife says: 'Alien stole my husband's skin'; вступает музыка) «Пришелец украл кожу моего мужа».] (з/к) (в/к: крупный план: обложка газеты The World: Terrified farm wife says: 'Alien stole my husband's skin'; напряжение в музыке нарастает) Чепуха!</p>
---	---	--

В примере 15 в ответ на комментарий коммуниканта 1 (ассертивный РА насмешки *I cannot believe you're looking for tips in the supermarket tabloids.*)

коммуникант 2 даёт ответ, состоящий из перемежающихся вербальных и невербальных коммуникативных шагов. Первый шаг включает комментарий-несогласие (ассертив [*I am*] *not looking for [a tip]*. номинирует отрицание процесса). Второй шаг представляет собой кинесическое высказывание без участия голоса — предъявление доказательства (изобразительный жест «положить газету на машину»). Третий шаг (ассертив-констатация результирующего состояния [*I*] *found [a tip]*.) сообщает причину несогласия. Эллипсис прямого дополнения компенсирует изобразительный элемент, который выделяется кинематографическими средствами (наезд камеры на статический иконический элемент и фиксацией на нём и вступлением недиегетического музыкального сопровождения). Последующий акцент на объекте реализован за счёт задержки на объекте съёмки и нарастания напряжения в закадровой музыке (крупный план первой страницы газеты *The World* содержит текст *Terrified farm wife says: 'Alien stole my husband's skin'* и коллаж, в котором используется фрагмент картины «Американская готика» (1930) художника Г. Вуда).

В переводе оригинальный принцип развёртывания коммуникации изменен. Второй коммуникативный шаг участника ситуации 2 — предъявление доказательства (изобразительное действие «положить газету на машину») — дополняется вербализацией причины (ассертивом-констатацией результирующего состояния *Нашёл.*), которая должна занимать в кинодискурсе следующую позицию. Освободившееся время звучания используется для вставки реактивной реплики коммуниканта 1. В первом шаге коммуникант 1 информирует собеседника (и кинозрителей) о том, что он видит (наезд камеры на газету и фиксация на ней на фоне вступления музыки трактуется как прочтение заголовка: «*Пришелец украл кожу моего мужа*»). Во втором шаге (параллельно задержке камеры на изображении и усилении напряжения в музыке) говорящий обращается к напарнику с эмотивно-оценочным РА (ассертивом-восклицанием *Ченуха!*), который содержит негативную оценку озвученного заявления и передаёт сомнение говорящего в истинности номинированной ситуации.

Модификация второго и третьего шагов коммуниканта 2 классифицируется как компенсация, а именно транспозиция с добавлением. Преобразование последнего фрагмента является добавлением в ракурсе «за кадром» по принципу экспликации потенциальной реакции участника ситуации на предъявляемый ему объект. Минисцена пересматривается переводчиком в пределах её содержания по экстралингвистической причине — необходимости разъяснения графического визуального компонента кинодискурса, а именно важной для кинонарратива детали, маркированной средствами внутрикадрового монтажа и недиегетического звука. Кроме того, введение добавления-оценки обусловлено культурологическим аспектом (указание на противоречие заголовка статьи здравому смыслу разъясняет кинозрителям, не знакомым с реалиями иностранных СМИ, специфичность источника информации — его ненадёжность).

Данный пример позволяет отметить важный аспект: добавления (в разных ракурсах) нередко используются совместно с перестановками и другими преобразованиями реплик в рамках комплексной перестройки минисцены. Такие случаи не могут считаться собственно добавлениями, так как в них этот приём становится одним из компонентов комбинированной переводческой техники — **компенсации**, которая предполагает восстановление квантов информации, которые по каким-либо причинам не передаются в месте, определённом для них структурой оригинала. Так, в рассматриваемом случае голосовое дополнение кинесики киноперсонажа (сопровождение предъявления газеты комментарием *Наиёл.*) формально является добавлением, однако фактически имеет место транспозиция реплики (комментарий *Found.* сопровождает последующий ход — наезд камеры на газету). Истинными добавлениями являются реплики коммуниканта 2 (прочтение заголовка и выражение отношения к нему). В силу комплексности перевод кинофрагментов с переносом высказываний анализируются отдельно как применение приёма **компенсации** (§ 2.3.8).

Третья закономерность добавления в ракурсе «за кадром» состоит в том, что добавление может осуществляться безотносительно визуальной составляющей на основе субъективной интерпретации образа киноперсонажа.

Пример 16

<p>K6, 66: Arrest: Arival to the Primate Shelter/ Арест: На входе в приют, 00:33:52</p>	<p>(1) WILL: (on) Hey! Hey, take that thing off of him! (2) CAESER: (on) (gibbers) (1) WILL: (off) (on: (an officer takes Caesar out of the van with help of a catchpole) Hey, take that thing off (on: Landon (4) opens the door) of him! (3) OFFICER: <u>(off) (on: Landon (4) exits the shelter) (mute)</u> (1) WILL: (off) (on: Landon (4) takes a sip from his cup and watches) Look, (on) I'll take him in, okay? (3) OFFICER: (hidden) No, he's under court orders. (on) You can't do that.</p>	<p>(1) УИЛЛ: (в/к) Эй! Эй, снимите с него это! (2) ЦЕЗАРЬ: (в/к) (протяжно ухает) (1) УИЛЛ: (з/к) (в/к: офицер выводит Цезаря из фургона с помощью палки с петлей) Пожалуйста, снимите (в/к: Лэндон (4) открывает дверь) с него это! (3) ОФИЦЕР: <u>(з/к) (в/к: Лэндон (4) выходит на крыльцо) (Цезарю) Пошёл!</u> (1) УИЛЛ: (з/к) (в/к: Лэндон (4) пьёт из чашки и наблюдает) Слушай, (в/к) я сам отведу, ладно? (3) ОФИЦЕР: (н/с) Нет, есть судебный приказ. (в/к) Вам нельзя.</p>
---	---	---

В примере 16 коммуникант 1 (хозяин животного) обращается к коммуниканту 3 (офицеру) с просьбой относительно коммуниканта 2 (примата) (директив-реквистив *Hey, take that thing [catchpole] off of him!*). Реагируя на сильное эмоциональное возбуждение и волнение коммуниканта 2 (протяжное уханье), говорящий 1 усиливает иллокутивную силу реплики-побуждения с помощью повтора и, не добившись желаемого перлокутивного эффекта, выступает с предложением (директив-реквистив *Look, I'll take him in, okay?*). На запрос коммуникант 3 реагирует отказом, представленным расчленённой конструкцией: сателлит-причина + ядро-комментарий (ассертив-констатация состояния *He's under court orders.* + запрет *You can't do that.*).

В переводе визуальный фрагмент, разделяющий коммуникативные ходы просьбы и предложения коммуниканта 2 (появление в кадре коммуниканта 4 (директора приюта)), дополняется репликой. Коммуниканту 3 приписывается прескриптивный директивный РА (требование *Пошёл!*), который производится в отношении коммуниканта 2 (примата) и косвенно адресуется коммуниканту 1 (владельцу) как выражение равнодушия к его просьбам.

Вероятно, трактовка речевого поведения коммуниканта 3 в негативном ключе связана с его последующей репликой, некооперативный характер которой обусловлен следованием служебным инструкциям, а также равнодушие со стороны других киноперсонажей-представителей власти, которых протагонисты встречают по ходу киноповествования. Таким образом, добавление реализуется в результате переосмысления образа киногероя за счёт возможности, обеспеченной видеорядом и паузой в речевой дорожке.

Ещё одним фактором добавления безотносительно изображения служат лингвистические особенности оригинала.

Пример 17

<p>K5, 3: At the border: In the Truck/ На границе: В фургоне, 00:03:21</p>	<p>(1) DRIVER: (on) (to passengers) (about the road block) Oh shit!/ (on) (calls over his shoulder) (in Spanish) Silencio. (off) (on: passengers on the left side of the truck) Déjame hablar./ (on: passengers on the right side of the truck) Oh crap! <u>(mute)</u></p>	<p>(1) ВОДИТЕЛЬ: (в/к) (пассажирам) (о перекрытии дороги) Вот чёрт!/(в/к) (поворачивается назад) (по-испански) Silencio. (з/к) (в/к: пассажиры в левой части фургона) Déjame hablar./ (в/к: пассажиры в правой части фургона) Вляпался! <u>Ладно, говорить буду я.</u></p>
--	---	---

В примере 17 заключительный фрагмент минисцены (изображение сидящих в фургоне нелегальных мексиканских иммигрантов) дополняется в переводе ещё одним речевым шагом (ассертивом-согласием *Ладно, говорить буду я.*). Причиной добавления является стремление разъяснить информацию, которая могла быть не понята кинозрителями из-за использования другого языка. Испаноязычные директивные РА (*Silencio. Déjame hablar.* букв. ‘Тишина. Предоставьте говорить мне.’) воспроизводятся в переводе в том месте, где это предусматривает структура оригинала, но позднее их смысл передаётся на РЯ в том месте дискурса, где это позволяют видеоряд и речевая дорожка.

2.3.2.4. Закономерности добавления высказываний

В КВП с АЯ на РЯ в модусе дублирования реализация приёма добавления высказываний интерпретируется в связи с **тремя ракурсами**, существенными для озвучивания: 1) «в кадре», 2) «несинхрон» и 3) «за кадром».

Вербальные добавления реализуются во всех трех ракурсах в относительно равной мере, в то время как паралингвистические элементы чаще всего вводятся в ракурсе «в кадре» (приложение 3: таблица 7).

Добавления преимущественно производятся на базе **межсемиотической аналогии** и образуют с изображаемым на экране конгруэнтные изобразительно-речевые комплексы. С точки зрения когнитивных процессов этот факт позволяет рассматривать приём как проявление **кинесико-слуховой синестезии** и свидетельствует о **повышенном внимании интерпретатора** к фрагменту.

В добавлениях, как правило, находят выражение эмотивные, эмотивно-оценочные, констатирующие и волеизъявительные семантические компоненты кинодискурса. Чаще всего в фокусе внимания интерпретаторов оказываются: в планах перед камерой — движения “говорящего” киноперсонажа (в ракурсе «в кадре» — жесты внутреннего состояния, жестовые речевые действия и поисковые жесты; в ракурсе «несинхрон» — изобразительные действия); в планах за камерой — движения адресатов высказывания и элементы видеоряда.

Привлечение голоса для экспликации смысла аудиовизуального сообщения увеличивает число каналов коммуникации с одного (зрительного) до двух (зрительного и слухового), то есть приводит к **синтезу процессов просмотра и слушания**, что **усиливает воздействие** кинофрагмента на кинозрителей: по сравнению с англоязычным кинодискурсом киногерой представляется принимающей аудитории менее держанным в плане проявления чувств, более эксплицитно выражающим мысли, более активным в отстаивания своей позиции.

Потенциал добавления, главным образом, определяется семиотическим фактором, а именно тем влиянием, которое в совокупности оказывают на интерпретатора визуальный код (смыслы, передаваемые иконическими элементами) и звуковой код (положение потенциального источника звука) (приложение 3: таблица 8).

Добавления используются в составе сложного переводческого приёма, где они выступают одним из инструментов комплексной перестройки минисцены. Такие случаи учтены отдельно как применение **приёма компенсации** (§ 2.3.8).

2.3.3. Опускание высказываний

Под **опущением** понимается исключение из перевода части наличествующих в оригинале смысловых элементов.

Возможность опущения при дублировании определяется двумя аспектами: композицией кадра (зоной охвата камеры и положением источника звука относительно рамки кадра) и динамикой исходного кинодискурса (временем звучания реплик). Как отмечено в § 1.2, для дублирования важны **три плана**: «**в кадре**», «**несинхрон**» и «**за кадром**». Рассмотрим закономерности для каждого ракурса.

2.3.3.1. Опускания в ракурсе «в кадре»

В ракурсе «в кадре» киноперсонаж находится перед камерой, а его лицо обращено в сторону кинозрителя. Данный план накладывает на пропуск высказываний наиболее жёсткие ограничения в силу наличия видимой артикуляции говорящего киноактёра. Действительно, как демонстрирует материал, при дублировании англоязычного кинодискурса на РЯ в этом ракурсе опускается наименьшее число вербальных реплик, но в тоже время отмечается исключение наибольшего количества паралингвистических высказываний.

В ракурсе «в кадре» опущения затрагивают голосовой компонент, интегрированный в конгруэнтные кинесико-речевые комплексы. Большинство случаев составляет устранение эмотивных восклицательных высказываний из аудиовизуальных фрагментов, отражающих внутреннее состояние говорящего. По существу эти реплики не утрачиваются, а переводятся в план подразумеваемого: в отсутствии эксплицированного голосового выражения постижение содержащихся в них смыслов происходит посредством визуального наблюдения кинозрителем психомоторных реакций киноперсонажа.

Пример 18

<p>К3, 1: Morning: Waking Up/ Утро: Пробуждение, 00:00:28 [Повтор: К3, 244: Morning: Waking Up/ Утро: Пробуждение, 01:33:06]</p>	<p>(1) JOEL: (on) (opens his eyes; hears the sound of car doors shutting) (mute)/ <u>(turns his head; hears the sound of engine starting) (breathes out)</u>/ (off) (on: window with blinds; the music starts; the sound of car driving away) (mute)/ <u>(on) (raises himself upon his elbow) (grunts) (sits up in the bed) (groans) (contracts his brows, touches his head, rubs his temples) (grunts) (puts his hand down onto the bed) (breathes out)</u>/ (looks at the sleeve of his pyjamas in wonder) (mute)/ (throws away the blanket) (mute)/ <u>(sits up in the bed) (groans) (slides across the bed) (grunts) (sits at the edge of the bed) (breathes out)</u></p>	<p>(1) ДЖОЭЛ: (в/к) (открывает глаза; слышит звук захлопывающейся дверцы машины) (б/г)/ <u>(поворачивает голову; слышит звук включения зажигания) (рот приоткрыт) (б/г) (з/к) (в/к: окно с жалюзи; звук отъезжающей машины; вступает музыка) (б/г) (в/к) (приподнимается на локте) (рот закрыт) (б/г) (садится) (открывает и закрывает рот) (б/г) (морщится, трогает рукой голову, трёт виски) (поджимает губы) (б/г) (опускает руку на кровать) (рот открыт) (б/г) (непонимающе смотрит на пижаму) (б/г) (скидывает одеяло) (б/г) (садится) (рот приоткрыт) (б/г) (сползает на край кровати) (рот закрыт) (б/г) (сидит на краю кровати) (делает выдох) (б/г)</u></p>
--	--	--

В примере 18 приведена минисцена, открывающая кинофильм и повторяющаяся ещё раз в заключительной части. Она объединяет четыре кинофразы (пробуждение, осознание себя, озадаченность обстановкой, принятие ситуации). Момент окончания стадии 1 (переход от пассивного созерцания к активному анализу ситуации) маркируется вступлением недиегетического музыкального сопровождения (звучанием спокойной, красивой, меланхоличной мелодии). Изобразительные действия, производимые киногероем в первой, второй и четвертой кинофразах («повернуть голову», «приподняться на локте», «сесть в кровати», «сползти на край кровати», «сесть на краю кровати»), сопровождаются физиологическими сигналами («трогать голову», «морщиться», «тереть виски») и паралингвистическими эмотивными высказываниями (стоном и кряхтением, знаменующими ощущение разбитости и боли, и периодическими выдохами, свидетельствующими об общей терпимости неприятных ощущений). Жест

внутреннего состояния («недоумённо смотреть») и поисковые жесты оценки обстановки («осматривать себя», «осматривать одежду»), включённые в подтакт 3, не комментируются.

В переводе реакции не воспроизводятся. Видеоряд позволяет кинозрителям получить представление о смене когнитивных состояний киногероя, но интенсивность сообщаемых эмоционально-ментальных и физиологических переживаний по сравнению с оригиналом снижается. Молчание киноперсонажа на фоне производимых им движений при сохранении шумовой составляющей (звуков за окном, шороха одеяла, скрипа кровати) смещает аудиальный фокус минисцены на закадровую музыку, что настраивает кинозрителей на созерцательный лад и усиливает отстранённо-меланхоличное настроение, создаваемое кинофрагментом.

В примере использование приёма опущения обусловлено семиотическим фактором, а именно влиянием на перевод визуального кода (насыщенностью минисцены действиями, не требующими, по мнению интерпретатора, голосового пояснения) и звукового кода (воздействием выразительной закадровой музыки), а также возможностью преодоления ограничений дублирования благодаря отнесению видимой в кадре артикуляции на счёт активной мимики киноперсонажа. Кроме того, нельзя исключать, что причиной пропуска высказываний является технический фактор — неточность, допущенная при сведении звуковой дорожки. Принимая это во внимание, заметим, что тот факт, что техническая недоработка, сознательная или несознательная, оказалась незамеченной и минисцена, которая дважды повторяется в кинофильме (в начале и в конце), была утверждена в представленной редакции, лишь подтверждает высказанные предположения о потенциале воздействия кинокодов на восприятие и толкование голосового компонента в кино.

В отличие от данного преобладающего типа примеров, где опущение реплик компенсируется за счёт дублирующих их содержание невербальных средств выражения, в тех случаях, где изображение и слово, дополняют друг друга, пропуск высказываний приводит к утрате некоторых квантов информации.

Пример 19

<p>K2, 125: Decision to Find Beth: Battlefield/ Решение найти Бэт: Атака военных, 00:35:50</p>	<p>(1) ROB: (on) (through the noise) (comes out on the road) (mute) <u>(indicates the direction) Hud!</u> <u>[(indicates the direction) Subway!]</u> (2) HUD: [(off) (through the noise) (on: Rob indicates the direction) What? I can't hear you!] (1) ROB: <u>(on) (through the noise) (indicates the direction) Subway!</u> (2) HUD: (off) (through the noise) (on: Marlana and Lily come up to Rob) (through the noise) What? What?/ (on: Rob, Marlana and Lily run away, Rob waves to Hud) Oh shit! Oh shit!</p>	<p>(1) РОБ: (в/к) (выбегает на проезжую часть) <u>(б/г) (сквозь шум) (указывает направление) (артикулирует) (б/г) [(указывает направление) (артикулирует) (б/г)]</u> (2) ХАД: [(з/к) (сквозь шум) (в/к: Роб указывает направление) Я не слышу!] (1) РОБ: <u>(в/к) (сквозь шум) (указывает направление) (артикулирует) (б/г)</u> (2) ХАД: (з/к) (сквозь шум) (в/к: Марлена и Лили выбегают на проезжую часть к Робу) Что? Что?/ (в/к: Роб, Марлена и Лили убегают, Роб машет Хаду рукой) Чёрт! Чёрт!</p>
--	--	---

В примере 19 коммуникант 1 побуждает коммуниканта 2 репликой и дейктическим жестом (вокатив *Hud!* и ассертив-восклицание *Subway!* с косвенной иллокуцией предложения-призыва сообщают о плане укрыться от стрельбы в расположенной рядом станции метро). Коммуникант 2 перебивает собеседника (вопрос-переспрос *What?* является сигналом о том, что информация не была воспринята; ассертив-констатация *I can't hear you!* представляет причину). Коммуникант 1 повторно воспроизводит жестово-речевой комплекс и начинает действовать (изобразительные действия «убегать»). Коммуникант 2 реагирует переспросом (*What? What?*) и эмотивными восклицаниями (*Oh shit! Oh shit!*), а затем устремляется вслед за остальными.

В переводе из сообщений говорящего 1 голосовой компонент исключается: кинозритель получает невербальную информацию, но конкретное семантическое содержание, стоящее за дейктическим жестом, не раскрывается. Тем самым интерпретатор ставит внешнего наблюдателя в равные условия с находящимся «внутри» минисцены коммуникантом 2, который не слышит обращённые к нему реплики из-за помех. Это требует от аудитории приложения дополнительного

когнитивного усилия, связанного с достраиванием события и выдвижением догадок, что способствует сохранению интриги.

В данном случае опущение вызвано семиотическим фактором: влиянием визуального кода (быстрым развитием действия) и звукового кода (громкостью звуковых спецэффектов).

2.3.3.2. Опушения в ракурсе «несинхрон»

В ракурсе «несинхрон» киноперсонаж присутствует в кадре, но его артикуляция не видна кинозрителю, тем самым форматный фактор (наличие артикуляции), ограничивающий возможность опущения снимается. По данным корпуса, реализация опущений в данном ракурсе соответствует принципам, отмеченным для ракурса «в кадре»: преимущественно реплики исключаются из конгруэнтных кинесико-речевых комплексов под воздействием семиотического аспекта как избыточные, малоинформативные на фоне хорошо прочитываемого видеоряда.

Отличие от ракурса «в кадре» состоит в том, что в плане «несинхрон» первое место по частности применения к ним приёма разделяют комбинации голосового компонента с жестами внутреннего состояния и изобразительными жестами. В одной половине случаев невыраженные смыслы считываются при наблюдении действий киногероя, в другой — информация восстанавливается лишь частично.

Пример 20

<p>K2, 189: Beth's Place: Exit/ Квартира Бэт: Уходят, 01:01:36</p>	<p>(1) BETH: [(hidden) (with Rob holding her by her shoulders, scampers uphill out of the apartment) (moans and breathes heavily)] (2) ROB: <u>[(hidden) (holding Beth by her shoulders, scampers uphill out of the apartment) Okay, I got you, I got you. Okay, all right.]</u> (3) HUD: [(off) (on: Rob and Beth scampers uphill out of the apartment) Oh god. Oh.]/ All right! Go, go, go! Go!</p>	<p>(1) БЭТ: [(н/с) (с поддержкой Роба поспешно преодолевает небольшой подъём при выходе из квартиры) (стонет и тяжело дышит)] (2) РОБ: <u>[(н/с) (поддерживая Бэт за плечи, Роб поспешно преодолевает небольшой подъём при выходе из квартиры) (б/г)]</u> (3) ХАД: <u>[(з/к) (в/к: Роб и Бэт поспешно преодолевают небольшой подъём при выходе из квартиры) (б/г)]/ Давайте! Пошли-пошли-пошли! Уходим!</u></p>
--	---	---

В примере 20 киногерои покидают место, где разворачивалась предшествующая последовательность минисцен (друзья вытащили Бэт из-под завала в комнате, и теперь, когда вдалеке за окном на улице показался монстр, выводят её из квартиры). Коммуникант 2 сопровождает свои действия (изобразительные жесты «спешно уходить, поддерживая другого за плечи») комментарием (ассертив-констатация *Okay, I got you, I got you. Okay, all right.* призван успокоить адресата и скоординировать совместное передвижение — подъём с уровня комнаты на уровень коридора). Реплика произносится на фоне паралингвистических эмотивных высказываний коммуниканта 1 (стоны и тяжелое дыхание выступают в коммуникации как жалоба на боль). Параллельно реакцию на происходящее представляет участник ситуации 3 (закадровое эмотивное восклицание *Oh god. Oh.* Свидетельствует о волнении и страхе). Его последующая экспрессивно маркированная реплика-побуждение (призывы-предложения *All right! Go, go, go! Go!*) модифицирует поведение других для успешного достижения общей цели (спасения посредством перехода в безопасное место).

В переводе из трех параллельных реплик воспроизводятся только сигналы о внутреннем состоянии коммуниканта 1, а высказывания киноперсонажей 2 («несинхрон») и 3 («за кадром») опускаются. Аудиальной доминантой на мгновение становятся паралингвистический компонент (стоны и тяжелое дыхание девушки) и внутрикадровый звуковой спецэффект (мерный прерывный писк сигнализации). Это звуковое сочетание вместе с молчанием других участников ситуации, а также низкий ключ освещения создают момент напряжённости, которая связывается с сосредоточенностью киногероев на представленных в видеоряде действиях (подъёме на небольшое возвышение). Тем самым киноперсонажи 2 и 3 (молодые люди) представляются во фрагменте более сдержанными, менее эмоционально возбужденными, чем в англоязычной версии. Как только препятствие преодолевается, вербальная коммуникация возобновляется (коммуникант 3 выступает с побудительной репликой), и киноповествование продолжает своё развитие в соответствии с англоязычным оригиналом.

В рассмотренном случае опущения являются следствием эффекта, который оказывают на перевод речи другие семиотические системы — визуальный код (действия киноперсонажей, элементы обстановки, характер освещения) и звуковой код (внутрикадровые звуковые спецэффекты), а также обуславливаются субъективной интерпретацией образов киноперсонажей. Кроме того, применение приёма к реплике «за кадром» может объясняться дискурсивным фактором (наложением реплик) (подробнее об опущении при полилоге см. пример 22).

Опущение высказывания может быть связано не только с импликацией содержащихся в нём смыслов и их перераспределением среди других компонентов кинодискурса (смещением фокуса на неречевой элемент), но и с переосмыслением содержания коммуникативного хода.

Пример 21

<p>K4, 79: Press- conference: Arrival/ Пресс- конференция: Прибытие, 00:43:25</p>	<p>(1) STANE: <u>(hidden) Oh burger! You had to have a (on) burger, yeah?</u> (2) STARK: <u>(hidden) (raises his hand with a burger up) Well... Come on.</u> (1) STANE: <u>(hidden) (follows Stark, tapping him on his shoulder) All right. You get me one of those?</u></p>	<p>(1) СТЕЙН: <u>(н/с) Бургеры? Захотел (в/к) бургер, да?</u> (2) СТАРК: <u>(н/с) (вскидывает руку с бургером вверх) Угадал. Идём.</u> (1) СТЕЙН: <u>(н/с) (следует за Старком, похлопывая его по плечу) (б/г) Меня угостишь?</u></p>
---	--	---

В примере 21 коммуникант 1 порицает собеседника (верификативный вопрос с иллюкуцией упрёка *Oh burger! You had to have a burger, yeah?* используется для осуждения адресата за несвоевременность момента принятия пищи и отсутствие контроля над желаниями). В ответ коммуникант 2 просит коммуниканта 1 прекратить начатую риторику (дискурсивный маркер *Well...* подтверждает пропозицию вопроса; директив с иллюкуцией несогласия *Come on.* является призывом не оценивать ситуацию как негативную в силу отсутствия веских причин: данная прагматика усилена жестом недоумения «вскинуть вверх руку»). Тогда коммуникант 1 подтверждает отказ от претензии (реактивная реплика-восприятие *All right.* подкрепляется жестом фамильярной тональности «похлопать собеседника по плечу», выражающим согласие и внутреннее дружественное расположение) и инициирует новый запрос.

В переводе иницирующая реплика коммуниканта 1 пересматривается в аспекте категории модальности. Запрос об обязательности действия истолковывается как запрос о желании действия (деонтическая необходимость: *Oh burger! You had to have a burger, yeah?* → эпистемическая возможность: *Бургеры? Захотел бургер, да?*). Тем самым РА вопроса-упрёка трансформируется в РА вопроса-удивления. В ответе коммуникант 2 подтверждает посылку вопроса (ассертив-констатация *Угадал.*), а затем побуждает к совместному действию (призыв-предложение *Идём.*). Последующей реакцией коммуниканта 1 становятся жест без слов, интерпретируемый как удовлетворение полученным ответом, и новый вопрос.

Опущение во второй реплике коммуниканта 1 вызвано преобразованием смысла и композиции коммуникации. Проанализируем причины изменений.

Прежде всего, предложенное толкование кинофрагмента (коммуникант 1 не порицает, а констатирует своё удивление; коммуникант 2 не защищается, а подтверждает очевидное) обусловлено воздействием на интерпретатора транслируемых в кинопроизведении образов киноперсонажей (в смысловой структуре кинодискурса коммуникант 1 — антагонист, притворяющийся союзником протагониста, — до момента разоблачения представляется сдержанным человеком и верным деловым партнёром, подчиняющимся коммуниканту 2 — протагонисту, которого отличает своенравность, чувство превосходства над другими, напористость, прямота суждений).

Вместе с тем на перевод ответного высказывания коммуниканта 2 влияет актуализация разных значений омонимичного высказывания коммуниканта 2. Если в АЯ директив-призыв (*Come on. 'stop blaming me'*) используется как средство выражения несогласия и переубеждения собеседника в его мнении, то в РЯ объективируется значение побуждения к действию, в частности к движению (*Идём.*) (ср.: *come on₁* и *come on₂* в [Список..., 1995, с. 106]). На эту трактовку наводит визуальное пластическое решение кинофрагмента — по ходу диалога говорящий и слушающий начинают перемещение. Такой случай характеризуется как варьирование смысла на основе фонетического инварианта (§ 2.3.5.2.6).

В результате переосмысления реплик ответный ход коммуниканта 1, включающий голосовой компонент и жест в АЯ, получает в РЯ новое содержание (необходимость признания беспочвенности осуждения исчезает, и кинофрагмент интерпретируется как проявление неформального характера отношений коммуникантов, не требующее вербального пояснения). Помимо указанных обстоятельств, причина пропуска реплики, видится в таком осложнении, как высокий темп речевого взаимодействия киногероев.

2.3.3.3. Опускания в ракурсе «за кадром»

В ракурсе «за кадром» киноперсонаж не попадает в поле зрения интерпретатора: он присутствует на месте событий, но находится вне пределов зоны охвата камеры или пребывает в другом месте, оказываясь над ситуацией. Анализ корпуса показывает, что обращение к приёму опущения в кадрах данной разновидности типично в нескольких обстоятельствах.

Одним характерным условием является пересмотр принципа организации дискурса при столкновении с необходимостью передачи накладывающихся друг на друга двух высказываний.

Пример 22

<p>K1, 133: Training: Suits/ Подготовка: Костюмы, 00:42:06</p>	<p>(1) WATTS: [(on) (a small TV shows a video of an astronaut bouncing on the Moon) (points at a suit) So we have these new generation suits-] (2) BEAR: [(hidden) (chuckles)] (1) WATTS: (on) -with directional (off) (on: a suit with thrusters) accelerant thrusters. [You won't bounce like Neil Armstrong.] (2) BEAR: <u>[(off) (to a colleague) (on: a suit with thrusters) Yeah, think so?]</u> (1) WATTS: (on) Bear!</p>	<p>(1) УОТТС: [(в/к) (на маленьком телевизоре показан космонавт, передвигающийся прыжками по Луне) (указывает на костюм) Поэтому были созданы костюмы,-] (2) БУГАЙ: [(в/к) (гогочет)] (1) УОТТС: (в/к) - имитирующие (з/к) (в/к: костюм с двигателями) гравитацию [с реактивной системой управления.] (2) БУГАЙ: <u>[(з/к) (одному из коллег) (в/к: костюм с двигателями) (б/г)]</u> (1) УОТТС: (в/к) Бугай!</p>
--	--	--

В примере 22 представлен отрывок эпизода обучения. Данный тип педагогической риторики предполагает монологическую речь учителя и налагает

запрет на взаимодействие между учащимися. Коммуникант 2 нарушает правила, вступая с коллегами в беседу, содержанием которой является оценка привлекательности преподавательницы.

В приведённом фрагменте киноперсонаж использует реактивное паралингвистическое эмотивное средство (гогот), а чуть позднее соглашается с собеседником и уточняет его мнение по некоторому поводу (утверждающе-апеллятивный запрос *Yeah, think so?*) (в обоих случаях высказывания-стимулы и адресат эксплицитно не даны ни в видеоряде, ни в звуковой дорожке).

В переводе вторая реактивная реплика киноперсонажа 2 опускается, что, вероятно, объясняется такими особенностями кинодискурса, как сочетание полилога и положения источника звука относительно камеры. Так, среди фиксируемых корпусом случаев опущения замечено следующее: если в аудиовизуальном фрагменте из двух накладывающихся реплик одна произносится за кадром, а другая в ракурсах перед камерой («несинхрон» или «в кадре»), то закадровое высказывание может опускаться (ср. примеры 20, 35 и 80). Вероятно, это связано с тем, что при наличии двух одновременно воздействующих звуковых стимулов, в фокусе внимания интерпретатора оказывается тот, который является наиболее выраженным, то есть раздражитель, представленный как в аудиальном, так и визуальном рядах.

Кроме того, в данном примере отказ от перевода вызван с неполнотой смежной пары: анализируемая ответная поддерживающая реплика не имеет соответствующего стимула. Также влияние оказывает трактовка интерпретатором образов киноперсонажей (по сравнению с оригиналом девушка-инструктор представляется более строгой и требовательной, а ученик-мужчина более спокойным и послушным). В целом опущение мотивируется комбинацией дискурсивного, семиотического и субъективно-интерпретационного детерминантов.

Другим типичным условием опущения в ракурсе «за кадром» является то, что речевой компонент относится к фону, а выражаемые им смыслы дублируются в видеоряде.

Пример 23

<p>K5, 90: First Day at Work: Alien Surveillance/ Первый рабочий день: Наблюдение за пришельцами, 00:36:42</p>	<p>(1) OPERATOR: (hidden) (punches buttons) (mute) (2) COMPUTER: <u>(vo) (female voice) (on: the operator presses a button) Revolve!</u> (3) EDELSON: (off) (on: Jay turns his head) Class! (on) (in the zoomed circle on the display) Be quiet and pay ATTENTION! (off) (on: Jay looks at the screen) If I have to tell you (on) ONE MORE time...</p>	<p>(1) ОПЕРАТОР: (н/с) (нажимает на кнопки) (б/г) (2) КОМПЬЮТЕР: <u>(з/г) (в/к: оператор нажимает на кнопку) (б/г)</u> (3) ЭДЕЛЬСОН: (з/г) (в/к: Джей поворачивает голову) Дети! (в/к) (на мониторе увеличивается одно из круглых окошек) Сидите смирно и слушайте (з/г) (в/к: Джей смотрит на монитор) МЕНЯ! Если мне ещё раз (в/к) придётся повторять...</p>
--	---	---

В примере 23 звучит вербализация команды, набранной ранее на компьютере (директив-прескриптив *Revolve!*). Фрагмент связывает два кинотактами, в центре которых находится один иконический объект (монитор слежения за инопланетянами, живущими на Земле). Объект показан в двух состояниях (сначала виден один набор пришельцев, среди которых режиссёры Б. Зонненфельд, Дж. Лукас и С. Спилберг, киноактёры С. Сталлоне и Д. де Вито, а после команды — другой, со строгой школьной учительницей протагониста).

В переводе рассматриваемое высказывание опускается. Это обусловлено семиотическим фактором: закадровым характером источника звука и его избыточностью на фоне логично выстроенного визуального киноповествования. Кроме того, в данном случае можно говорить и о лингвистическом осложнении (отказ от передачи реплики может быть вызван тем, что она включает специфический термин, относящийся к управлению изображением экране).

2.3.3.4. Закономерности опущения высказываний

В КВП с АЯ на РЯ в модуле дублирования реализация приёма опущения высказываний интерпретируется в связи с **тремя ракурсами**, существенными для озвучивания: 1) «в кадре», 2) «несинхрон» и 3) «за кадром».

Вербальные коммуникативные единицы опускаются чаще всего в ракурсе «несинхрон», а паралингвистические элементы — в ракурсе «в кадре» (приложение 3: таблица 9).

Использование приёма опущения в целом соответствует концепции, принятой в переводоведении: пропуску подвергаются повторяющиеся в видеоряде, малоинформативные или нерелевантные основному действию реплики. В основном не воспроизводятся эмотивные и констатирующие, реже директивные высказывания, включённые в конгруэнтные изобразительно-речевые комплексы, в которых в оригинале голос сочетается: в планах перед камерой — с движениями говорящего (в ракурсе «в кадре» — с жестами внутреннего состояния; в ракурсе «несинхрон» — с жестами внутреннего состояния и изобразительными жестами), в планах за камерой — с иконическими элементами.

В большинстве случаев содержащиеся в высказываниях смыслы не утрачиваются, а переводятся в скрытый план: они могут быть полностью или частично восстановлены, но это требует от кинозрителей приложения когнитивного усилия — концентрации внимания на невербальных выразительных средствах кинодискурса по причине уменьшения каналов коммуникации с двух (зрительного и голосового) до одного (зрительного).

Опущения свидетельствует о специфике восприятия и толкования образа киноперсонажа: по сравнению с англоязычным кинодискурсом киногерой представляется принимающей аудитории более сдержанным в плане проявления чувств, менее эксплицитно выражающим мысли, более пассивным в отстаивании своей позиции. С точки зрения когнитивных процессов опущение свидетельствует об **ослаблении внимания интерпретатора** и может считаться **отказной реакцией** на предъявляемый голосовой стимул.

Потенциал опущения, главным образом, определяется семиотическим фактором, а именно тем влиянием, которое в совокупности оказывают на интерпретатора визуальный код (смыслы, передаваемые посредством иконических элементов) и звуковой код (положение источника звука) (приложение 3: таблица 10).

Примечательным является совместный эффект от организации дискурса (полилога) и семиотического фактора (положения источника звука): при наложении двух голосовых стимулов закадровая реплика, воспринимаемая только

по слуховому каналу без зрительной рецепции говорящего, может опускаться в пользу более чёткой артикуляции реплики, произносимой вторым говорящим перед камерой.

Опущения используются в составе сложного переводческого приёма, где они выступают одним из инструментов комплексной перестройки минисцены. Такие случаи учтены отдельно как применение **приёма компенсации** (§ 2.3.8).

2.3.4. Модуляция высказываний

Модуляция (логическое развитие, смысловое развитие, семантическое развитие) предполагает экспликацию в переводном тексте смыслов, непосредственно не выраженных в оригинале, но потенциально вычленимых в результате построения логических цепочек. Модуляция основывается на том, что исходное высказывание номинирует только часть компонентов того отрезка действительности, к которому отсылает. Поэтому путём логической инференции переводчик может создать модель ситуации и в зависимости от контекста и/или направленности своего внимания отобрать для воспроизведения тот или иной набор сведений, который в большей или меньшей степени будет расходиться с актуализированным в оригинале.

Рассмотрим закономерности обращения к приёму модуляции, отмеченные для его основных разновидностей: **модуляции на основе антонимии (антонимического перевода)**, **модуляции на основе конверсности (конверсной замены)** и **модуляция на основе обусловленности (причинно-следственной связи)**. Заметим, что в одних случаях вид логического развития, то есть ассоциации по смежности во времени и пространстве, выявляется непосредственно, в других — требует нескольких шагов семантического разложения.

2.3.4.1. Модуляция на основе антонимии

В настоящем исследовании антонимические отношения трактуются широко. К перифрастическому ряду, основанному на антонимии, мы относим межъязыковые пары высказываний, которые: описывают полностью или частично равнозначные ситуации, имеют полностью или частично тождественные ролевые

или актантные структуры и образуют переводной коррелят посредством логической операции снятия противоположного или противоречащего значения, выраженного в исходном корреляте. Тем самым в рассмотрение включаются англо-русские соответствия коммуникативного уровня, созданные на основе точной и неточной антонимии (по классификации Ю. Д. Апресяна) [Апресян, 1974, с. 284–315].

Зафиксированные случаи распадаются на три основных типа, которые мы условно назвали: «**фазы развития ситуации**», «**характер оценки**» и «**ориентация в пространстве**».

2.3.4.1.1. Антонимическая модуляция «фазы развития ситуации»

Модуляция «фазы развития ситуации» объединяет случаи, когда высказывания на АЯ и РЯ представляют взаимодополняющие или взаимоисключающие этапы события.

Данный тип антонимического перевода иллюстрирует пример 37 ('неналичие' → 'отсутствие': *Nothing makes any sense.* → *Всё потеряло смысл.*). Рассмотрим другой случай.

Пример 24

К6, 23: Termination: Baby Ape's Destiny/ Заккрытие проекта: Судьба малыша- шимпанзе, 00:10:00	(1) FRANKLIN: (on) Okay. (fishes in the pocket of his robe) I tell you what, Doc. (off) (on: <u>Will) Jacobs made me put down</u> <u>the other twelve. (on) (raises up a</u> <u>syringe) I'm done.</u> (off) (on: puts the syringe on the table) Be my guest. (2) WILL: (on) (sighs)	(1) ФРЭНКЛИН: (в/к) Ладно. (роется в кармане халата) Тогда вот что. (з/к) (в/к: Уилл) Мне <u>велено усыпить двенадцать</u> <u>остальных. (в/к) (поднимает</u> <u>вверх шприц) Я пас.</u> (з/к) (в/к: кладёт шприц на стол) Давай сам. (2) УИЛЛ: (в/к) (вздыхает)
--	--	--

В примере 24 коммуникант 1 предлагает собеседнику альтернативу отвергнутому предложению (учёный отказался временно приютить неучтённого детёныша-шимпанзе, найденного в лаборатории при ликвидации проекта). Говорящий 1 прекращает риторику мольбы и упрашивания (маркер смены темы *Okay. I tell you what, Doc.*), напоминает об обстоятельствах происходящего (ассертив-констатация точечного действия в прошлом *Jacobs made me put down the other twelve [apes].*), обозначает актуальный статус ситуации (ассертив-

констатация результата *I'm done.*) и на этом основании предлагает адресату самому разрешить проблему (директив-разрешение *Be my guest.*).

В РЯ объяснение киноперсонажем 1 своего поведения модифицируется. Сообщение о выполнении задания, навязанного каузатором (ядро-комментарий *Jacobs made me put down the other twelve [apes].* + саттелит-результат *I'm done.*), интерпретируется как наличие у агенса текущей задачи, поставленной перед ним неопределённым лицом, дающей право отказаться от другого подобного дела (ядро-комментарий *Мне велено усыпить двенадцать остальных [шимпанзе].* + саттелит-результат *Я нас [в плане усыпления детёныша].*).

Преобразование первого высказывания из связки (*Jacobs made me put down the other twelve [apes].* → *Мне велено усыпить двенадцать остальных [шимпанзе].*) реализуется как субъективная интерпретация комплекса грамматико-семантических категорий. Варьирование затрагивает: временную локализованность (конкретность → неконкретность), темпоральность (прошедшее время → вневременность), аспектуальность (совершенный вид → несовершенный вид), модальность (эпистемическая возможность → деонтическая необходимость) и выраженность семантических ролей (названный каузатор → неназванный каузатор).

Перевод второй фразы основан на квазиантонимии ('завершение' → 'непродолжение'): утверждение (*I'm done.* 'с меня хватит [выполненных усыплений]') трактуется через предикат с негативной семантикой (*Я нас.* 'я отказываюсь [от новых усыплений]').

Модуляция обусловлена субъективным соотнесением способов представления ситуации и идиоматичным характером исходной фразы. Кроме того, говорящий показан средним первым планом в ракурсе «в кадре»: небольшая длина и особенности артикуляции высказывания на АЯ определяют выбор сходного по этим параметрам высказывания на РЯ (*I'm done.* ['aɪm 'dʌn] и *Я нас.* ['ja 'pas] совпадают по количеству слогов и открытости гласных).

В рамках модуляции типа «фазы развития ситуации» может быть выделена особая группа случаев, а именно модуляция формы побуждения.

Модуляция формы побуждения представляет собой перевод исходного директивного высказывания с утвердительной конструкцией (прескриптива, реквистива или суггестива) директивным высказыванием с отрицательной конструкцией (прохибитивом) и наоборот. Преимущественно смысловая деривация идёт по линии ‘просьба’ → ‘запрет’.

Пример 25

K5, 85: First Day at Work: Slug Guy/ Первый рабочий день: Гастропод, 00:34:50	(1) JAY: (on) (stops and stretches his hand to a giant gastropod alien) (mute) (2) KAY: <u>(on) (takes Edwards by the hand and pulls him away from the gastropod) You want to stay away from this guy.</u> He's- (shakes his head) he's grouchy.	(1) ДЖЕЙ: (в/к) (останавливается и протягивает руку к огромному пришельцу-гастроподу) (2) КЕЙ: <u>(в/к) (отводит руку Эдвардса и уводит его от гастропода) Лучше его не трогать.</u> (отрицательно качает головой) Он не в себе.
---	---	---

В примере 25 коммуникант 2 (агент-наставник) предостерегает собеседника 1 (нового сотрудника) от общения с третьим участником ситуации (пришельцем-гастроподом). Речевой ход представлен расчленённой структурой: ядро-побуждение + сателлит-причина.

В переводе оба составляющие реплику высказывания обнаруживают изменения. В первом случае РА совета соотнесён с РА запрета (директив-суггестив *You want to stay away from this guy.* → директив-запрещение со смягчённой директивной иллокуцией *Лучше его не трогать.*). Во втором случае высказывание с предикативом, выраженным прилагательным, обозначающим эмоциональное состояние, передано высказыванием с предикативом, выраженным стилистически тождественным идиоматическим выражением с отрицательной частицей (оценочно-характеризующий ассертив *He's grouchy.* (*grouchy* inform. ‘easily annoyed, or complaining’) → оценочно-характеризующий ассертив *Он не в себе.* (*не в себе* разг. ‘в сильном душевном расстройстве’)).

Экспликация операторов отрицания вызвана кинесикой говорящего. В момент короткой паузы-хезитации коммуникант 1 производит жест порицания «покачивать головой из стороны в сторону». Учёт актёрского пластического решения приводит к пересмотру прагматического типа первого высказывания

(совет истолковывается как запрет) и определяет выбор лексической единицы для характеристики субъекта во втором высказывании.

Помимо таких случаев, обусловленных субъективной интерпретацией (соотнесением прагматических интенций) и семиотическим ограничением (вниманием к кинесике киногероя), другой распространенной комбинацией мотивов, является сочетание субъективной интерпретации и дискурсивного фактора (наличие повторения). Так, расподобление директивов, связанных в АЯ РО повтора, иллюстрируют пример 48 (*Come on, babe! <...> **Come on!** → Брось, детка! <...> **Не злись!***).

Не менее важную роль играют лингвистические и культурологический особенности (идиоматичность речи на АЯ и лингвокультурное своеобразие речевого поведения) (пример 48: *All I want you to do is [to film testimonies]. → А ты меня опять [подводишь].*).

Как правило, антонимическая модуляция незначительно разводит смысл реплик на АЯ и РЯ, но иногда преобразование оказывает существенное влияние на восприятие кинофрагмента в переводе.

Пример 26

K3, 85: Erasing: Last Quarrel/ Стирание: Последняя ссора, 00:35:14	(1) JOEL: <u>(vo) (on: Clem enters the apartment) This is the last time I saw you.</u>	(1) ДЖОЭЛ: <u>(з/г) (в/к: Клем заходит в квартиру) Больше я тебя не увижу.</u>
K3, 224: Erasing: First Encounter/ Стирание: Первая встреча, 01:24:43	(1) JOEL: (vo) (on: people on the beach) This is the day we met.	(1) ДЖОЭЛ: (з/г) (в/к: люди на пляже) В тот день мы встретились.

В примере 26 коммуникант 1 соотносит сцену, наблюдаемую им в момент говорения как внешним зрителем, с некоторым моментом времени (ассертив-идентификация *This is the last time I saw you.*). В переводе высказывание логически развивается на основе антонимии типа ‘фазы развития ситуации’ (‘проведение последней встречи’ → ‘прекращение последующих встреч’: *This is the last time I saw you. → Больше я тебя не увижу.*).

В АЯ реплика выступает в качестве краткого описания, которое предваряет изложение ночного происшествия. Дальнейший дискурс связан с ней РО детализации. Вместе с тем задача высказывания сориентировать в хронологии: основные события кинофильма выстроены от конца к началу. Данная фраза, открывающая сцену финальной ссоры, находится в РО последовательности с фразой, открывающей сцену знакомства (элемент *This is the last time I saw you.* + следующий элемент *This is the day we met.*).

В РЯ реплика интерпретируется только как маркер нового смыслового блока истории: запуска процесса стирания памяти (*Больше я тебя не увижу.*). Эта трактовка обусловлена тем, что в предшествующем эпизоде, представляющем подготовку к процедуре, протагонист приходит к осознанию того, что избавление от воспоминаний уже началось.

Таким образом, в переводе смысловая соотнесённость эпизодов окончания и начала знакомства утрачивается, а взаимосвязь смежных кинотактов упрочняется, что мотивируется дискурсивным фактором (дистантностью единиц связки и влиянием примыкающей минисцены) и субъективной интерпретацией (осмыслением ситуации в единстве фазовых состояний).

2.3.4.1.2. Антонимическая модуляция «характер оценки»

Модуляция «характер оценки» объединяет случаи, когда исходное высказывание отличается от высказывания-деривата, образованного по принципу нейтрализации антонимии, в аспекте сдержанности-несдержанности оценки или сглаженности-обострённости контраста.

Пример 27

K1, 388: Detonation issue: Instructions/ Поломка взрывателя: Инструкции, 02:10:00	(1) AJ: (off) (on: Harry looks fixedly at AJ) Lift, press, hold. Shouldn't (on) be too tough. <u>(nods with a bitter smile, looks at Harry) Even I can't screw this up.</u>	(1) ЭЙ-ДЖЕЙ: (з/к) (в/к: Хэрри пристально смотрит на Эй-Джея) Поднять, нажать и держать. Это (в/к) несложно. <u>(кивает с горькой улыбкой, смотрит на Хэрри) Я с этим справлюсь.</u>
--	--	---

В примере 27 киноперсонаж 1 вытянул жребий и должен пожертвовать собой. Он повторяет последовательность действий для осуществления подрыва

(директив-инструкция *Lift, press, hold.*), анализирует её сложность в целом (ассертив-констатация свойства *[It] shouldn't be too tough.*) и применительно к себе в частности (ассертив-предположение *Even I can't screw this up.*). Если в оригинале третий шаг (детализация оценки) представляет сдержанное суждение говорящего о своих способностях и отсылает к опыту неудач и ошибок, то в переводе высказывание развивается в уверенное заявление о положительном исходе ситуации (*Even I can't screw this up. → Я с этим справлюсь.*).

Потенциал семантического преобразования на основе антонимии «характер оценки» типа 'сдержанность' → 'уверенность' определяется несколькими условиями. С одной стороны, стимулами являются лингвистические характеристики высказывания на АЯ, а также субъективная интерпретация способа выражения оценки в связи с особенностями коммуникативной ситуации. В оригинале коммуникант прибегает к сленговому выражению с целью разрядить обстановку и показать расстроенным друзьям, что он не теряет присутствие духа и способен на самоиронию. В РЯ несоответствие сниженного регистра фразы (*screw up* inform. 'to make a mistake, or to spoil something', рус. сленг. 'испортить, изгадить, напортачить') ответственности и трагичности момента склоняет выбор интерпретатора в пользу нейтральной лексической единицы с положительной коннотацией (*справляться* 'побеждать, одерживать верх'). С другой стороны, отход в переводе от отрицательной конструкции связан с влиянием семиотического детерминанта, а именно кинесики говорящего — речевого жеста «кивать головой», содержащего семы согласия, подтверждения.

Помимо субъективно-интерпретационного и лингвистического факторов, типичная комбинация может включать культурологический детерминант. Так, в примере 63 (*They're not worth it. → Они все дураки.*) антонимическая модуляция типа 'сдержанное замечание' → 'прямое оскорбление' связана не только с субъективным соотношением способов выражения оценки и идиоматичностью высказывания на АЯ, но и с принадлежностью речи к детскому социолекту, для которого в ситуации ссоры свойственны резкость суждений и разговорно-сниженный регистр.

2.3.4.1.3. Антонимическая модуляция «ориентация в пространстве»

Модуляция «ориентация в пространстве» основывается на оппозиции вида ‘пребывание’ ↔ ‘перемещение’, ‘приближение’ ↔ ‘удаление’, ‘движение в одну сторону’ ↔ ‘движение в другую сторону’ и т. п. Данный тип антонимического перевода отражает представления о расположении объектов и характере их движения и связан с особенностями пространственного мышления интерпретатора.

Пример 28

<p>K3, 257: Quarrel with Joel: Encounter with Patrick/ Ссора с Джоэлом: Встреча с Патриком, 01:38:47</p>	<p>(1) CLEMENTINA: (hidden) (passes by Patrick, waves him off) Patrick, get the fuck away from me! (2) PATRICK: (on) (touches Clem by the shoulder, Clem waves him off) Oh sweetie! (1) CLEM: <u>(hidden) (turns to Patrick) Get the fuck away (on) from me!</u> (2) PATRICK: (hidden) (steps upstairs towards Clem) Can we talk about it? (1) CLEM: <u>(hidden) (Patrick steps backwards) No! Get the fuck away!</u></p>	<p>(1) КЛЕМ: (н/с) (проходит мимо Патрика, отмахивается от него) Патрик, проваливай отсюда! (2) ПАТРИК: (в/к) (трогает Клем за плечо, Клем отмахивается от него) Милая! (1) КЛЕМ: <u>(н/с) (поворачивается к Патрику) Даже не подходи (в/к) ко мне!</u> (2) ПАТРИК: (н/с) (поднимается к Клем по ступенькам) Что? Давай поговорим! (1) КЛЕМ: <u>(н/с) (Патрик отступает назад) Нет! Не подходи!</u></p>
--	---	---

В примере 28 киноперсонаж 1 прогоняет от себя киноперсонажа 2. Интеракцию открывают: ‘побуждение’ — ‘несогласие’ (директив-реквистив *Patrick, get the fuck away from me!* — вокатив-обращение в функции возражения *Oh sweetie!*), продолжают: ‘побуждение’ — ‘несогласие (побуждение)’ (директив-реквистив *Get the fuck away from me!* — верификативный запрос в функции призыва-предложения *Can we talk about it?*), закрывают: ‘отказ на запрос’ + ‘побуждение’ (отрицательный ответ *No!* + директив-реквистив *Get the fuck away!*). Речь говорящего 1 экспрессивно маркирована: повторение побуждений и использование бранных слов отражают состояние эмоционального возбуждения.

В переводе второй и третий ходы киноперсонажа 1 логически развиваются на основе пространственной ориентации типа ‘удаляться от точки отсчёта’ → ‘не приближаться к точке отсчёта’ (*Get the fuck away from me!* → *Даже не подходи ко*

мне!; Get the fuck away! → Не подходи!), в то время как первый ход, с которым данные реплики связаны РО повтора, сохраняет сходную с оригиналом синтаксическую структуру (*Patrick, get the fuck away from me! → Патрик, проваливай отсюда!*).

Причиной модуляции является внимание интерпретатора к кинесике адресата: в попытке наладить контакт коммуникант 2 игнорирует просьбу коммуниканта 1 как после первого её озвучивания (производит жест «коснуться плеча собеседника»), так и после её повторения (производит жест «подойти ближе, поднявшись на ступеньку лестницы»). Возможность визуального наблюдения позволяет интерпретатору соотнести речь с положением участников минисцены в пространстве. Кроме того, фактором преобразования выступает установка на расподобление коммуникативных единиц, связанных РО повтора, нацеленная на придание речи на РЯ большей динамичности и выразительности.

2.3.4.2. Модуляция на основе конверсности

В настоящем исследовании отношения конверсности трактуются широко. К перифрастическому ряду конверсного типа мы относим межъязыковые пары высказываний, которые: описывают полностью или частично равнозначные ситуации, имеют полностью или частично обращённые ролевые или актантные структуры и образуют результирующий коррелят посредством логической операции актуализации точки зрения, отличной от обозначенной в исходном корреляте. Тем самым в рассмотрение включаются точные и неточные конверсные англо-русские соответствия коммуникативного уровня (по классификации Ю. Д. Апресяна) [Апресян, 1974, с. 256–283].

Использование конверсных замен отражает различие в способе осмысления ситуации и демонстрирует потенциал перестановки логического ударения, которое может быть сделано на говорящем, собеседнике или третьем участнике ситуации в зависимости того, кого интерпретатор считает нужным выдвинуть в центр внимания. Анализ данных показывает, что в КВП с АЯ на РЯ в модусе дублирования чаще всего встречается перенос акцента по направлению ‘адресат’ → ‘говорящий’.

Пример 29

K5, 36: Police station: Interrogation/ Участок: Допрос, 00:16:42	(1) SERGEANT: <u>(on) (comes close to sitting Edward) (points at Edwards with his index finger) Edwards! (hidden) If you were half the man (points at himself) I am...</u> (2) EDWARDS: <u>(on) (looks at the sergeant's belly) What are talking about? I AM half the man that you are.</u>	(1) СЕРЖАНТ: <u>(в/к) (подходит вплотную к сидящему Эдвардсу) (показывает на Эдвардса указательным пальцем) Я стою (н/с) двух таких, (показывает пальцем на себя) как ты.</u> (2) ЭДВАРС: <u>(в/к) (смотрит на живот сержанта) Как считать. Если на вес, то стоишь, да.</u>
---	--	--

В примере 29 коммуникант 1 обращается к коллеге с пейоративным критическим замечанием (вокатив-обращение *Edwards!* идентифицирует собеседника и выступает маркером начала новой темы; оценочное высказывание *If you were half the man I am...* содержит имплицитную уничижительную характеристику адресата, выраженную через метафорическое сравнение). В реактивной реплике коммуникант 2 ставит под сомнение правильность выбора коммуникантом 1 модальной рамки и заявляет о справедливости данной ему оценки (уточняющий вопрос *What are you talking about?* выражает несогласие с ирреальной модальностью; ассертив *I am half the man that you are.* представляет пропозицию, выраженную в реплике-стимуле, как факт; дейктический жест «бросить взгляд на живот» эксплицирует сферу сопоставления — физическая форма). В своём комментарии киноперсонаж 2 актуализирует прямое значение предиката (*be half something or someone* ‘be equal to one of two equal, or roughly equal parts into which something can be divided, or considered as divided’), отличное от переносного значения, которое подразумевает собеседник (*be half someone or something* ‘be greatly inferior to someone or something’), и подменяет тему разговора (переходит от обсуждения личных качеств к вопросу спортивной подготовки), что создаёт иронический эффект.

В РЯ ситуация описывается посредством стилистически тождественного конверсива (colloq. *be half something or someone* — разг., перен. *стоить двух*), использование которого обеспечивает синхронию русскоязычной реплики по длительности звучания. В результате модуляции коммуникант 1 не принижает оппонента (*You are half the man I am.*), а возвышает себя (*Я стою двух таких, как*

ты.). Собеседник 2 высказывается об относительности услышанного (ассертив с иллюкуцией частичного согласия *Как считать.*), и, конкретизировав категорию сравнения, разделяет мнение коммуниканта 1 (*Если на вес, то стоишь, да.*).

В рассмотренном примере конверсную замену обуславливают вместе с субъективной интерпретацией ситуации: при передаче реплики-стимула — лингвокультурологический фактор (отказ от буквального перевода идиоматичного высказывания в пользу стилистически равнозначного речевого стереотипа с обращённой структурой), при передаче реплики-реакции — дискурсивный фактор (прогрессивное изменение внутри смежной пары).

Сочетание, включающее такие детерминанты, как: субъективно-интерпретационный (осмысление взаимоотношений участников минисцены) и лингвистический (идиоматичность высказывания на АЯ) и/или культурологический (лингвокультурное своеобразие речевого поведения), является триггером модуляции на основе конверстности в большинстве случаев.

Другой ведущей тенденцией является некоторое переосмысление интерпретатором содержания и структуры кинодиалога по причине различия лингвокультурологических установок.

Пример 30

<p>К4, 19: Interview: Introduction/ Интервью: Знакомство, 00:07:41</p>	<p>(1) CHRISTINE: (off) (on: Stark stops at the door of his car) Mr. Stark! Excuse me! (on) Mr. Stark! Christine Everhart, <i>Vanity Fair</i> magazine. <u>Can I ask you a couple of questions?</u> (2) DRIVER: (on) <u>She's cute.</u> (3) STARK: (hidden) <u>She's all right?/ (on) (turns to Christine) Hi!</u> (1) CHRISTINE: (off) (on: Stark goes away from the car) <u>Hi!</u> (3) STARK: (on) Yeah. (1) CHRISTINE: (off) (on: Stark comes to Christine) It's okay? (3) STARK: (on) Okay. <u>Go!</u></p>	<p>(1) КРИСТИН: (з/к) (в/к: Старк замирает у двери машины) Мистер Старк! Извините! (в/к) Мистер Старк! Кристин Эверхард, журнал «Вэнити Фэйр». <u>Не уделите мне минуту?</u> (2) ВОДИТЕЛЬ: (в/к) <u>Она хороша.</u> (3) СТАРК: (н/с) <u>Да?/ (в/к) (поворачивается к Кристин) Да.</u> (1) КРИСТИН: (з/к) (в/к: Старк отходит от машины) <u>Да?</u> (3) СТАРК: (в/к) Да. (1) КРИСТИН: (з/к) (в/к: Старк подходит к Кристин) Можно? (3) СТАРК: (в/к) Конечно. <u>Я ГОТОВ.</u></p>
--	---	---

В примере 30 коммуникант 1 обращается к коммуниканту 3 с просьбой. В подготовительных шагах говорящий инициирует контакт (вокатив-обращение *Mr. Stark!* + этикетная формула привлечения внимания *Excuse me!*) и сообщает свой статус (вокатив-обращение *Mr. Stark!* + ассертив-идентификация *Christine Everhart, Vanity Fair magazine.*), а в основном ходе просит санкционировать осуществление действия, смягчая иллокуцию побуждения путём использования вопросительной формы (*Can I ask you a couple of questions?*). Положительный ответ коммуниканта 3 (согласие *Yeah.*) предваряют два отступления: переговоры между коммуникантами 2 и 3 и обмен приветствиями между коммуникантами 1 и 3. Затем инициатор диалога ещё раз уточняет у собеседника его готовность к выполнению просьбы (вопрос *It's okay?* с базовой иллокуцией верификации оценки ситуации имеет актуальную иллокуцию запроса разрешения). Коммуникант 3 даёт утвердительный ответ (подтверждение *Okay.*) и побуждает переходить к новой теме (призыв-предложение *Go!*).

В переводе просьба коммуниканта 1 логически развивается. В фокусе высказывания оказывается не намерение говорящего (*Can I ask you a couple of questions?*), а возможности собеседника (*He уделите мне минуту?*). Данная квазиконверсная замена ('могу ли я задать Вам вопросы?' → 'можете ли Вы уделить мне время [для ответов]?') обуславливается субъективной интерпретацией ситуации на основе соотносительности ролей участников события, а также культурологическим фактором, а именно обращением к гиперонимической стереотипной этикетной формуле с обращённой структурой. Вместе с тем, на переводческое решение влияет дискурсивный фактор — семантика смежного блока реплик, представляющего короткое совещание (привлекательность журналистки, о которой водитель сообщает боссу, мыслиться скорее как мотив для выделения времени на знакомство и личное общение, чем собственно на интервью). Заметим, что в этой транзакции из-за высокого темпа речи расподобляется повтор (*She's cute. — She's all right? — Она хороша. — Да?*).

Следующая часть киносцены переосмысливается. Со стороны коммуниканта 3 вместо установления контакта следует согласие на беседу. Это преобразование

связано с регрессивным уподоблением шага приветствия последующему утвердительному ответу. Изменение связано с форматным ограничением — необходимостью синхронии реплики по артикуляции и звучанию (*hi* ['hai] и *da* ['da] совпадают по открытости гласной и длительности произнесения). Модификация ведёт к связанной перестройке внутри смежной пары, которая теперь формируется не по схеме ‘приветствие’ — ‘приветствие’ (экспрессив *Hi!* — экспрессив *Hi!*), а по схеме ‘утвердительный ответ’ — ‘уточняющий запрос’ (ответ-согласие *Да.* — переспрос-эхо *Да?*) и предвосхищает следующий блок (ответ-согласие *Да.* — переспрос *Можно?*).

Кроме этого, конверсной модуляции подвергается реактивная реплика коммуниканта 3, завершающая минисцену. Во втором шаге фокус смещается с побуждения адресата (*Go [onto questions]!*) на состояние адресанта (*Я готов [отвечать].*). Данная пара конверсных коррелятов (‘ты можешь воздействовать на меня’ → ‘я готов к воздействию с твоей стороны’) создаётся интерпретатором по аллитерации под влиянием восприятия речи на слух (*go* ['gəv] и *готов* [gl'tof] обнаруживают сходство по начальным заднеязычным согласным и конечным огубленным гласным). Помимо этого, преобразование вызвано модификацией стимула, от которого зависит данный ответ. Вопросно-ответное единство (*Can I ask you a couple of questions? — <...> Okay. Go! → Не уделите мне минуту? — <...> Конечно. Я готов.*) получает в АЯ и РЯ разное вербальное наполнение в результате субъективного решения переводчика относительно выбора точки зрения, с позиции которой концептуализируется ситуация.

В третьей группе случаев к экспликации обратного отношения приводит сочетание субъективной интерпретации и влияния аудиовизуальных элементов.

Пример31

<p>K3, 66: Lacuna: First Visit/ Лакуна: Первый визит, 00:28:01</p>	<p>(1) MARY: (off) No-no. I'm sorry, Doctor. <u>(on) (holds Joel (2)) He just barged right in here. (turns her head to Joel (2)) (mouth is open) (turns her head to Mierzwiak (3)) (slightly shakes her head) (sighs)</u></p>	<p>(1) МЭРИ: (з/к) Постойте-постройте. (в/к) (сдерживает Джоэла (2)) Простите, доктор. (поворачивает голову к Джоэлу (2)) <u>Я не смогла (поворачивает голову к Мерзвяку (3)) (отрицательно качает головой) остановить.</u></p>
--	--	--

В примере 31 коммуникант 1 (девушка-секретарь) приносит извинения коммуниканту 3 (главе клиники) и объясняет ситуацию (этикетная формула-экспрессив *I'm sorry, Doctor.* является свидетельством уважительного отношения говорящего к адресату и признанием вины за наступление нежелательного положения дел; ассертив *He just barged right in here.* номинирует произошедшее событие, ставшее причиной неудобства; жест «качать головой» сигнализирует о неодобрении поведения коммуниканта 2).

В переводе киноперсонаж вступает с извинением немного позднее, чем в оригинальной версии, и последующее разъяснение накладывается на движения. Смещённое высказывание получает перевыражение на основе обратного отношения ('его натиск победил моё сопротивление' → 'моё сопротивление было сломлено под его натиском'). Говорящий фокусируется не на поступке третьего участника ситуации, нарушающего общественные нормы (*He just barged right in here [despite of my attempts to stop him].*), а на результате своих усилий, предпринятых для решения возникшей проблемы (*Я не смогла остановить [его бесцеремонное вторжение].*). Такая трактовка является результатом представления киногероини как ответственного лица, от которого требуется отчёт, а также связана с наблюдениями за актерской игрой (поворот девушки от одного собеседника к другому и последующее легкое покачивание головой из стороны в сторону содержит семы порицания, которые находят отражение в отрицательной грамматической конструкции).

Итак, в примере конверсная модуляция вызвана субъективной интерпретацией образов киноперсонажей (соотносительностью ролей участников ситуации) и семиотическим фактором (вниманием к кинесике говорящего).

2.3.4.3. Модуляция на основе обусловленности

В настоящем исследовании обусловленность (категория, объединяющая отношения причины, результата, условия, уступки и цели) трактуется обобщённо как причинно-следственная связь. Модуляция на основе обусловленности усматривается в межъязыковых парах высказываний, сопоставимых как обозначающие порождаемую и порождающую ситуации. В рассмотрение

включаются волиитивные и неволиитивные каузальные и результативные отношения (характер соединения по параметру намеренности устанавливается не по высказыванию-результату (ядру или сателлиту), как предполагает классификация У. Манна и С. Томпсон [Mann, Thompson, 1988, p. 275–275], а по производному высказыванию (каузе или результату) на основе классификации действий Н. Д. Арутюновой [Арутюнова, 1999, с. 789–791]). В силу отсутствия формальных индикаторов структура рассуждения восстанавливается по контексту. Во внимание принимается, что умозаключения могут делаться интерпретатором как на основе индукции, так и дедукции, как исходя из осмысления логико-семантических категорий, так и под влиянием обыденных представлений о положении вещей и ходе событий.

Анализ данных показывает, что в КВП с АЯ на РЯ в модусе дублирования выделяются две ведущие разновидности причинно-следственной модуляции, которые мы обозначаем как **результатирующая модуляция (выведение следствия)** и **каузальная модуляция (выведение причины)**, причём первая преобладает.

2.3.4.3.1. Результатирующая модуляция «выведение оценки (восприятия)»

Результатирующая модуляция «выведение оценки (восприятия)» состоит в том, что в переводе представляется эмотивно-оценочное или оценочное, реже констатирующее суждение о ситуации, описанной в оригинале. Развитие смысла строится по схеме: *есть А, значит есть следствие В*. Такое преобразование одинаково часто осуществляется по дедукции и неполной индукции и идёт преимущественно от неволиитивной посылки к неволиитивному выводу.

Дедуктивное рассуждение предполагает, что вывод на РЯ с необходимостью следует из исходной посылки на АЯ.

Пример 32

K2, 101: Bridge: Bet's Call/ Мост: Звонок Бэт, 00:27:06	(1) ROB: <u>(off) (on: the camera focuses on Lily and Marlena) (through the noise) I'm sorry, it's really loud here.</u> Can you speak up?	(1) РОБ: <u>(з/к) (в/к: камера фокусируется на Лили и Марлене) (сквозь шум) Я плохо слышу.</u> Говори громче!
---	--	---

В примере 32 реплика-просьба коммуниканта 1, разговаривающего по телефону, включает: сателлит-причину и ядро-побуждение, директивная иллокуция которого смягчена за счёт использования вопросительной формы (ассертив-констатация положения дел *I'm sorry, it's really loud here.* + директив-реквистив *Can you speak up?*).

В переводе первый шаг речевого хода логически развивается (*I'm sorry, it's really loud here.* → *Я плохо слышу.*). Инференция идёт по дедукции по направлению от неволевитивной посылки к разъяснению неволевитивного результата (высокий уровень шума с необходимостью приводит к ухудшению слышимости). Интерпретатор отказывается от повторения информации, выраженной в звукоязыде, в пользу вывода импликации.

В целом в данном примере результирующая модуляция вызвана семиотическим фактором (влиянием на перевод наличия диегетических шумов) и субъективно-интерпретационным фактором (осмыслением ситуации в единстве причинно-следственных связей).

Индуктивное рассуждение предполагает, что вывод на РЯ с вероятностью вытекает из исходной посылки на АЯ.

Пример 33

<p>К4, 12: Award: Accepting Award/ Премия: Получение награды, 00:06:09</p>	<p>(1) STANE: (on) (looks at the award) Oh, this is-, uh, this is beautiful. (shifts his look onto the audience) Thank you. (off) (on: the audience applauds) Thank you all very much. <u>This is wonderful.</u> (on) (looks at the award) (mute) (mouth open)/ Well, (shifts his look onto the audience, stretches his hands out to the sides) I'm not Tony Stark. (2) AUDIENCE: (hidden) (laughs)</p>	<p>(1) СТЕЙН: (в/к) (смотрит на награду) О, она- она просто чудо. (переводит взгляд на зал) Спасибо. (з/к) (в/к: зал аплодирует) От всей души спасибо. <u>Я очень (в/к) (смотрит на награду) тронут.</u> (б/г) (рот открыт)/ Правда, (переводит взгляд на зал, разводит руки в стороны) я не Тони Старк. (2) ЗАЛ: (н/с) (смеётся)</p>
--	--	--

В примере 33 коммуникант 1 получает за своего отсутствующего партнера награду. В открывающей части речи киногерой характеризует статуэтку (эмотивно-оценочный ассертив *Oh, this is-, uh, this is beautiful.*), выражает свою признательность (экспрессив *Thank you.* + экспрессив *Thank you all very much.*) и

снова возвращается к оценке приза (эмотивно-оценочный ассертив *This is wonderful.*). Блок экспрессивно маркирован (хезитация, а также повторы этикетных и оценочных высказываний свидетельствуют о неподготовленности говорящего и необходимости времени, чтобы собраться с мыслями). Выдержав паузу, выступающий отмечает, что не является непосредственным получателем награды (ассертив-идентификация через отрицание *Well, I'm not Tony Stark.*), на что зал реагирует смехом. Далее коммуникант 1 ещё раз благодарит присутствующих, но уже от лица компаньона.

В переводе фраза, завершающая вводный блок, логически развивается (*This is wonderful.* → *Я очень тронут.*). Инференция идёт по неполной индукции по направлению от неволитивной посылки к разъяснению неволитивного результата (замечательная вещь может растрогать получателя). Эмотивное высказывание делает вступление более личным и обеспечивает переход от вступления к последующему признанию за счёт анафоры — параллельного употребления категории первого лица (*Я очень тронут. [пауза] Правда, я не Тони Старк.*), что усиливает комический эффект от этих речевых ходов, связанных РО антитезиса.

В целом в примере результирующая модуляция мотивирована дискурсивным фактором (расподоблением повторов; регрессивным изменением внутри связки) и субъективной интерпретацией (осмыслением ситуации в единстве причинно-следственных связей).

2.3.4.3.2. Результирующая модуляция «выведение побуждения»

Результирующая модуляция «выведение побуждения» состоит в том, что исходное эмотивно-оценочное, оценочное или констатирующее суждение представляется в переводе в виде следствия-директива. Данный тип распадается на два подтипа, которые базируются на абсолютном и целевом обосновании соответственно, причём первый подтип преобладает. В обоих случаях преимущественно преобразование осуществляется на основе неполной индукции и идёт от неволитивной или волитивной посылки к выводу о наличии у говорящего стремления каузировать некоторое действие, исходя из способности интерпретатора к соотнесению поведения участников коммуникации с ситуацией.

Результирующая модуляция, базирующаяся на абсолютном обосновании, строится по схеме: *есть А (А является обоснованием В), значит стоит В (не стоит не-В)*.

Обратимся к модуляции неволитивного высказывания (развитие волитивной посылки иллюстрирует пример из § 1.5: *You win! → Пляши!*).

Пример 34

<p>K6, 67: Arrest: Overcoming Anxiety/ Арест: Преодоление волнения, 00:34:10</p>	<p>(1) WILL: (off) (on: Landon takes a sip from the cup) Caesar, Caesar, Caesar! (hidden) (Caesar runs away from the gate) Caesar! Caesar! (2) CAROLINE: <u>(hidden)</u> <u>Caesar, it's okay.</u> (3) CAESAR: (on) (signs "home") (mute) (1) WILL: (hidden) (shakes his head) Not right now. <u>It's going to be okay.</u> (on) (shakes his head, looks at Caesar) (mute)</p>	<p>(1) УИЛЛ: (з/к) (в/к: Лэндон пьёт из чашки) Цезарь-Цезарь-Цезарь! (н/с) (Цезарь отбегаёт от ворот) Цезарь! Цезарь! (2) КЭРОЛАЙН: <u>(н/с) Цезарь, тихо.</u> (3) ЦЕЗАРЬ: (в/к) (жестикулирует «дом») (б/г) (1) УИЛЛ: (н/с) (отрицательно качает головой) Пока что нет. <u>Но не волнуйся.</u> (в/к) (отрицательно качает головой, смотрит на Цезаря) (б/г)</p>
--	---	--

В примере 34 коммуниканты 1 и 2 успокаивают коммуниканта 3 (по решению суда воспитатели шимпанзе должны временно оставить его в приюте). Они поочередно обращаются к собеседнику: сначала коммуникант 1 устанавливает контакт (вокатив-обращение *Caesar!*); затем коммуникант 2 заверяет адресата в нормальности текущего положения дел (РА оценки *Caesar, it's okay.*); после этого, отвечая на запрос коммуниканта 3 (жест «дом»), коммуникант 1 даёт отрицательный ответ (частичный отказ *Not right now.*), но прогнозирует позитивную динамику развития событий (ассертив-предположение *It's going to be okay.*).

В переводе заверение коммуниканта 2 преобразовано в побуждение (*Caesar, it's okay. → Цезарь, тихо.*). Смысловое развитие происходит по схеме: *в силу А стоит В* (нормальное положение дел — причина сохранять спокойствие, то есть желательно вести себя тихо). Сходную интерпретацию имеет высказывание коммуниканта 1 (*It's going to be okay. → Но не волнуйся.*), но здесь используется отрицательная конструкция (надежда на благополучный исход — причина не волноваться, то есть желательно не волноваться).

Причиной результирующей модуляции является культурологический фактор. По нашим наблюдениям, нередко при утешении, там, где в АЯ говорящий номинирует некоторую ситуацию, на основании которой слушающий самостоятельно делает вывод о необходимости модификации своего поведения, в РЯ адресант эксплицитно указывает адресату, что нужно делать (ср. пример 48, *It's fine. → Не волнуйся.*).

Другой детерминатор видится в учёте кинесики киноперсонажей. Так, выбор отрицательной конструкции связан с речевым жестом отказа («качать головой из стороны в сторону»), который коммуникант 1 производит в смежных фрагментах.

В целом результирующая модуляция вызвана следующими факторами: семиотическим (вниманием к кинесике говорящих), культурологическим (своеобразием речевого поведения) и субъективно-интерпретационным (осмыслением ситуации в единстве причинно-следственных связей).

Результирующая модуляция, базирующаяся на целевом обосновании, строится по схеме: *есть А (А является результатом В и А имеет некоторую ценность), значит в зависимости от ценности А хорошо бы В (не-В).*

Обратимся к модуляции неволитивного высказывания (о развитии волитивной посылки см. пример 38: *You shot him. → Хватит, Хэрри.*).

Пример 35

<p>K1, 58: Oil Rig: Shooting/ Платформа: Стрельба, 00:16:45</p>	<p>(1) AJ: [(on) (sweeps sparks off his head and jumps on one leg) (screams) Ah.] (2) GRACE: [(off) (on: AJ jumps on one leg) (to Harry (4)) (mute)] (3) CHICK: (on) (to Harry (4)) Whoa-whoa, Harry. [[It's getting real.]] (2) GRACE: [[hidden) (to Harry (4)) Harry!]] (1) AJ: [(hidden) (jumps on one leg) (screams) Ah.] (2) GRACE: [(off) (on: AJ jumps on one leg) (to Harry (4)) Stop, Harry.]</p>	<p>(1) ЭЙ-ДЖЕЙ: [(в/к) (смахивает руками искры с головы и прыгает на одной ноге) (кричит) А.] (2) ГРЕЙС: [(з/к) (в/к: Эй-Джей прыгает на одной ноге) (Хэрри (4)) Хэрри!] (3) ЧИК: (в/к) (Хэрри (4)) Стой, Хэрри. [[Не зарывайся.]] (2) ГРЕЙС: [[н/с) (Хэрри (4)) (б/г)]] (1) ЭЙ-ДЖЕЙ: [(н/с) (прыгает на одной ноге) (кричит) А.] (2) ГРЕЙС: [(з/к) (в/к: Эй-Джей прыгает на одной ноге) (Хэрри (4)) Хэрри!]</p>
---	--	---

В примере 35 коммуниканты 2 и 3 убеждают коммуниканта 4 прекратить стрельбу. Речевой ход просьбы коммуниканта 3 состоит из побуждения и комментария-причины (директив-призыв *Whoa-whoa, Harry.* + ассертив-констатация оценки положения дел *It's getting real.*).

В переводе второй шаг реплики логически развивается по принципу целевого обоснования оценки (*It's getting real.* → *Не зарывайся.*). Смысловое развитие строится по схеме: *в силу негативной ценности А хорошо бы не-В* (по версии интерпретатора, серьёзность ситуации — результат превышения допустимых пределов воспитательного наказания; поскольку проблемы нежелательны, «зарывательство» нецелесообразно). Сниженный регистр высказываний на АЯ и РЯ (*real inform.* ‘deserving to be regarded or treated in a serious way’; *зарываться* (несов. к *зарваться*) разгов. ‘перейти всякую меру, слишком далеко зайти в чем-либо’) обусловлен равенством социальных статусов коммуникантов. Модификация структуры дискурса в РЯ (ядро-побуждение + сателлит-причина → ядро-побуждение (призыв) + ядро-побуждение (прохибитив)) направлена на усиление категоричности речевого хода, целью которого является коррекция действий адресата, находящегося в возбужденном состоянии.

В примере результирующая модуляция обусловлена культурологическим фактором (лингвокультурным своеобразием речевого поведения в ситуации девиантного поведения собеседника) и субъективной интерпретацией (осмыслением ситуации в единстве причинно-следственных связей).

Дополнительно отметим, что в переводе минисцены применена компенсация — техника, предполагающая восстановление по ходу переводного дискурса квантов информации, которые по каким-либо причинам не передаются в месте, определённом для них структурой оригинала (о компенсации см. § 2.3.8). Если в АЯ реплика коммуниканта 2 (вокатив-обращение *Harry!*) накладывается на высказывание коммуниканта 3 (РА оценки *It's getting real.*), то в РЯ она озвучивается раньше. Как указано в примере 22, при наложении реплик произносимое не в камеру может опускаться, но в данном случае фраза переносится туда, где слышна чётче.

Модуляция рассмотренного типа встречается и при субституции (см. пример 4: *Oh! → Осторожно!*). Их различие состоит в типе голосового элемента на АЯ, который подлежит логическому развитию: лингвистическом и паралингвистическом соответственно.

2.3.4.3.3. Каузальная модуляция «выведение мотивации»

Каузальная модуляция «выведение мотивации» состоит в том, что исходное директивное высказывание представляется в переводе в виде сообщения, разъясняющего причину требования осуществить действие, описанное в оригинале. Развитие смысла строится по схеме: если надо *A*, то есть причина *B*. Преимущественно преобразование этого типа осуществляется по неполной индукции и идёт от волитивного желания к уточнению неволитивного обстоятельства волеизъявления.

Пример 36

K2, 198: Evacuation: Taking-off / Эвакуация: Отлёт, 01:05:36	(1) PILOT: (hidden) (turns his head to the soldier) They're starting the bomb run. (2) SOLDIER: <u>(on) (straps Rob into his safety harness) Get them (off) (on: terrified Rob) out of here.</u> Get going.	(1) ПИЛОТ: (н/с) (поворачивает голову к солдату) Сейчас будут бомбить. (2) СОЛДАТ: <u>(в/к) (пристегивает Роба ремнями безопасности) Здесь (з/к) (в/к: перепуганный Роб) будет жарко.</u> Улетайте.
---	--	--

В примере 36 коммуникант 1 сообщает о начале спецоперации (ассертив-констатация *They're starting the bomb run.*). В ответ коммуникант 2 распоряжается вывезти людей (директив-приказ *Get them out of here.*) и побуждает пилотов к отлёту (директив-приказ *Get going.*).

В переводе первое высказывание коммуниканта 2 развивается. Рассуждение идёт по неполной индукции от волеизъявления к атрибуции неличностной каузальности (*Get them out of here. → Здесь будет жарко.*: необходимость эвакуации объясняется вероятными активными боевыми действиями). Модуляция смягчает категоричность реплики из-за отказа от повторения директивов в пользу объяснения хода мысли говорящего. Экспрессивная маркированность сохраняется за счёт использования сленга (*жарко* перен., разг. напряжённо, трудно, тяжело).

В рассмотренном примере каузальная модуляция вызвана дискурсивным фактором (разной допустимостью повторов в АЯ и РЯ) и субъективной интерпретацией (осмыслением ситуации в единстве причинно-следственных связей).

2.3.4.3.4. Каузальная модуляция «выведение аргумента»

Каузальная модуляция «выведение аргумента» состоит в том, что исходное эмотивно-оценочное или оценочное, реже констатирующее суждение представляется в переводе в виде сообщения, объясняющего обстоятельства формирования мнения, высказанного в оригинале. Развитие смысла строится по схеме: *есть А, значит есть причина В*. Преимущественно преобразование этого типа осуществляется на основе неполной индукции и идёт от неволевитивного суждения к неволевитивной или волевитивной причине.

Пример 37

<p>К3, 126: Clem's Issue: Breakdown/ Проблема с Клем: Истерика, 00:49:40</p>	<p>(1) CLEM: <u>(on) (points at her face) My skin's coming off!</u> <u>(raises her hands up) I'm getting old! (hidden) (nestles her face against the pillow) Nothing makes any sense to me!</u> (2) PATRICK: (off) (on: Clem raises her head up) You're not getting old. (1) CLEM: <u>(on) Nothing makes any sense. (shakes her head) Nothing makes any sense.</u> (2) PATRICK: (on) (hugs Clem) Oh tangerine. (1) CLEM: <u>(hidden) (hugs Patrick) Nothing makes any sense. Nothing makes any sense.</u></p>	<p>(1) КЛЕМ: <u>(в/к) (указывает на своё лицо) Моя кожа сморщивается. (поднимает вверх руки) Волосы вылезают. (н/с) (утыкается в подушку) Что со мной случилось?</u> (2) ПАТРИК: (з/к) (в/к: Клем поднимает голову с подушки) Ты не стареешь. (1) КЛЕМ: <u>(в/к) Что со мной случилось? (отрицательно качает головой) Всё потеряло смысл!</u> (2) ПАТРИК: (в/к) (обнимает Клем) О мандаринка. (1) КЛЕМ: <u>(н/с) (обнимает Патрика) Всё потеряло смысл.</u></p>
--	---	---

В примере 37 коммуникант 1 описывает своё состояние: девушка сообщает о проблеме с внешностью (ассертив-констатация процесса *My skin's coming off!*), ощущении возрастных изменений (ассертив-констатация процесса *I'm getting old!*) и переживании замешательства (ассертив-констатация оценки положения дел *Nothing makes any sense to me!*). Коммуникант 2 не соглашается со вторым из озвученных наблюдений (ассертив-отрицание процесса *You're not getting old.*). Не

реагируя ни на возражение собеседника, ни на его утешение (вокатив-обращение *Oh tangerine!*), коммуникант 1 продолжает твердить последнюю фразу.

В переводе повторяемые в аффекте высказывания логически развиваются с применением двух разных техник: каузальной и антонимической модуляции.

При каузальной модуляции рассуждение идёт по принципу неволевитивного объяснения неволевитивной ситуации: окружающая действительность кажется киногероине абсурдной, неупорядоченной (*Nothing makes any sense to me! <...> Nothing makes any sense.*), так как, по версии интерпретатора, произошло некоторое внутреннее изменение (*Что со мной случилось? ≈ Со мной случилось что-то, что отрицательно повлияло на моё мировосприятие.*: возможность трактовки в РЯ запроса как утверждения обусловлена тем, что в подобных высказываниях «эротетическая переменная оказывается подавленной комбинацией оценочного и экспрессивного значений» [Масленникова, 1999, с. 149]).

Перевод утверждений путём выведения причины мотивируется осмыслением ситуации в единстве причинно-следственных связей, а также идиоматичным характером выражения на АЯ, смысловое наполнение которого зависит от речевой ситуации. Кроме того, приём используется для расподобления высказываний с целью придания речи выразительности и динамичности.

Антонимическая модуляция реализуется как смещение фокуса высказывания по принципу 'неналичие' → 'отсутствие' (*Nothing makes any sense. → Всё потеряло смысл.*). Буквальный перевод фразы потребовал бы предикатного отрицания и его усиления отрицательными местоимениями. Отрицание вообще и кумулятивное отрицание в частности затрудняют восприятие устной речи [Палажченко, 2013, с. 41]. Этот лингвистический фактор наряду с субъективным соотносением способов представления ситуации и приводит к трансформации.

В целом преобразования меняют эмотивную прагматическую установку, реализуемую говорящим («излияние чувств» замещается «анализом чувств») [Филимонова, 2007].

Дополнительно обратим внимание на модификации в реплике-стимуле коммуниканта 1.

Вариантное преобразование первого речевого шага (*My skin's coming off!* → *Моя кожа сморщивается.*) реализуется на основе ассоциативного довершения предикативной синтагмы (предикат с глаголом *сморщиваться* подбирается к подлежащему *skin/кожа* из семантического поля «проявления патологических процессов», которое активизирует глагол *come off*). Вариация происходит под влиянием невербального и вербального контекстов (дейктический жест «указать на лицо» и лексема *get old* вызывают в сознании переводчика ассоциат — догадку о появлении морщин, которая вытесняет жалобу на шелушение, актуально высказанную в АЯ).

Вариантное преобразование второго речевого шага (*I'm getting old!* → *Волосы вылезают.*) объясняется лингвистическим фактором — семантической контаминацией, вызванной паронимией (фразы *I'm getting old!* и *I'm getting bold!* являются созвучными высказывания с дифференциатором в один звук). Актуализации паронима способствует пластика говорящего (по аналогии с указанием на лицо риторическое движение-подчеркивание эмфазы «воздеть руки вверх» интерпретируется как дейктический жест «указать на волосы»). Также влияние на перевод оказывает интонация перечисления. Описанные в АЯ физиологические процессы разного порядка (*My skin's coming off!* + *I'm getting old.*) соотносятся переводчиком по смыслу и «выравниваются» (*Моя кожа сморщивается.* + *Волосы вылезают.*). Помимо этого, при рассмотрении случаев, осложненных семантической контаминацией исходного дискурса в результате паронимии, нельзя исключать фактор источника: искажение слухового восприятия могло иметь место при подготовке монтажного листа, на который переводчик опирался в процессе работы.

Вернёмся к модуляции по принципу аргументирования и обратимся к случаям передачи неволитивного высказывания в виде волитивной причины. В таких примерах ситуация, описанная в АЯ как результат действия внешних сил, трактуется как реализованная намеренно.

Пример 38

K1, 58: Oil Rig: Shooting/ Платформа: Стрельба, 00:16:45	(1) GRACE: <u>(on) (puts down Harry's riffle) You shot him.</u> (2) HARRY: <u>(off) (on: Grace comes up to AJ) Bullet never got close.</u> Just a ricochet.	(1) ГРЕЙС: <u>(в/к) (опускает ружье Хэрри) (подходит к Эй-Джею) (Хэрри) Хватит, Хэрри.</u> (2) ХЭРРИ: <u>(з/к) (в/к: Грейс подходит к Эй-Джею) Да я в него не целился!</u> Это рикошет.
---	--	--

В примере 38 коммуникант 1 обвиняет коммуниканта 2 (упрёк ассертивного типа *You shot him.*). Однако собеседник отказывается признать свою ответственность, локализуя причину произошедшего во внешних обстоятельствах (ассертив-констатация оценки расстояния *Bullet never got close.* + ассертив-констатация с усечённой структурой [*It was*] *just a ricochet.*).

В переводе первый шаг реактивного хода коммуниканта 2, представляющий в АЯ ситуационное толкование события, осмысляется по направлению к атрибуции личностной каузальности (*Bullet never got close.* → *Да я в него не целился!*: выстрел как таковой не затронул пострадавшего, так как прицеливание намеренно производилось в другой объект). Обращение к модуляции по линии вывода причины вызвано субъективной интерпретацией (осмыслением ситуации в единстве причинно-следственных связей), а также лингвистическим фактором — идиоматичностью перфектной конструкции с неволитивным субъектом (пациенсом) на АЯ (*Bullet never got close.* ≈ ‘выстрел и рядом не пришёлся’): в РЯ она пересматривается с целью актуализации исполнителя действия, которым является говорящий (*Да я в него не целился!*). Таким образом, в РЯ ситуация представлена как обусловленная внутренней диспозицией.

Кроме того, в РЯ смысловому развитию подвергается реплика-стимул коммуниканта 1: комментарий преобразуется в побуждение на основе целевого обоснования оценки (*You shot him.* → *Хватит, Хэрри.*). Рассуждение идёт по схеме: *есть А (А является следствием В и имеет негативную ценность), значит хорошо бы не-В* (ранение — следствие стрельбы; поскольку ранения нежелательны, стрельба нецелесообразна). Эта интерпретация по линии вывода результата определяется субъективно-интерпретационным фактором (осмыслением ситуации в единстве причинно-следственных связей) и вниманием

к кинесике киногероини (в момент говорения она производит регулирующее действие «направлять ружье вниз»).

2.3.4.4. Закономерности модуляции высказываний

В КВП с АЯ на РЯ в модусе дублирования модуляция представлена **тремя основными разновидностями**: 1) антонимической модуляцией; 2) конверсной модуляцией; 3) модуляцией по обусловленности (причинно-следственное смысловое развитие). Разновидность 3 является ведущей (приложение 3: таблица 11).

Антонимический перевод представлен подвидами: «фазы развития ситуации», «характер оценки» и «ориентация в пространстве»; конверсная замена — парами переключений между тремя референтами: говорящим, адресатом и третьим участником ситуации; модуляция по обусловленности — результирующей модуляцией, включающей: «выведение оценки (восприятия)» и «выведение побуждения» (на базе абсолютного или целевого обоснования), а также каузальной модуляцией, включающей: «выведение мотивации» и «выведение аргумента». Подвиды причинно-следственного смыслового развития описаны впервые и составляют научную новизну исследования.

Модуляция чаще всего затрагивает: эмотивно-оценочные, оценочные, констатирующие и директивные высказывания.

Обращение к приёму модуляции свидетельствует о том, что ситуации, обозначаемые в высказываниях на АЯ, интерпретируются во множестве способов их представления и оценки, с учётом всех участников сцены и условий их общения, в единстве причинно-следственных связей, с опорой на вербальный, пространственно-временной, визуальный и аудиальный контекст. Это свидетельствует о **целостности восприятия** явлений, процессов и событий.

Анализ случаев антонимического перевода показывает преобладание при переводе с АЯ на РЯ перестройки структуры высказывания с утвердительной на отрицательную, что подтверждает большее тяготение РЯ к **«негативному» мышлению** по сравнению с АЯ.

Использование конверсных замен демонстрируют приоритет направления смещения фокуса с адресата на говорящего, что указывает на приписывание в РЯ киноперсонажам, произносящим реплики, **большей эгоцентричности** по сравнению с АЯ.

Случаи обращения к модуляции по обусловленности выявляют преобладание **вывода следствия** над выводом причины. Это свидетельствует о том, что при осмыслении ситуаций **прогнозирование последствий действий** и **определение их аксиологической ценности** оказываются более продуктивными механизмами, чем каузальная атрибуция. Кроме того, рассуждение чаще идёт по неполной индукции, чем по дедукции, то есть в РЯ чаще представляется не логически выводимое, а **вероятностное, правдоподобное заключение**, вытекающее из суждения на АЯ. Также можно отметить случаи **пересмотра категории волитивности/дезидеративности**: ситуации, представленные в АЯ как контролируемые, намеренные, могут интерпретироваться в РЯ как неконтролируемые, ненамеренные и наоборот.

В целом руководящими речевыми представлениями, регулирующими отбор информации, являются: **выражение ситуации через отрицание, фокусирование на состоянии или действиях говорящего**, а также **экспликация результата или последствий ситуации**.

Потенциал модуляции определяется различными комбинациями причин, включающими субъективно-интерпретационный фактор (приложение 3: таблица 12).

2.3.5. Вариантное преобразование высказываний

Вариантное преобразование (варьирование смысла, смысловая вариация) выделено из совокупности явлений, обозначаемых в научной литературе как **целостное преобразование**. Данная техника заключается в истолковании оригинала через обращение к парадигматическому высказыванию-ассоциату, возникающему при предъявлении в определённых условиях высказывания-стимула на другом языке. При варьировании перевод воспроизводит исходную структуру развёртывания коммуникации, но частично

или полностью не соответствует оригиналу по смыслу. Приём рассматривается как способ обеспечения тождественности через расхождение, а возможность его применения связывается с тем, что речевые высказывания не имеют строго определённого, однозначного смысла: они наполняются содержанием в ходе интерпретации, результат которой может различаться в зависимости от интерпретатора и условий перевода.

Анализ материала показывает, что вариантное преобразование реализуется на основе выделяемого интерпретатором интегрального признака разной степени существенности. Опосредующим инвариантом может выступать **понятийное (мыслительное, смысловое) содержание** и/или **композиционная (риторическая или интерактивная) роль**. Кроме того, данные свидетельствуют о том, что варьирование задаётся не только субъективным обобщением смысла высказывания на АЯ до некоторого уровня абстракции, но и актуализацией связей, определяющих системный характер языка. Речь идёт о случаях, основанных на свободной ассоциации, когда разноязыковые высказывания координируются через **синтаксическое (структурное), эпидигматическое, пропозициональное или звуковое ядро**, объединяющее оригинал и перевод в **комбинационную, грамматическую (формоизменяющую), эпидигматическую или фонетическую парадигму** соответственно.

2.3.5.1. Варьирование на основе понятийного инварианта

Вариантное преобразование на основе понятийного (мыслительного, смыслового) инварианта представляет собой создание пары межъязыковых коррелятов из высказываний, исполняющих в структуре дискурса одинаковую композиционную роль, но частично различных по смыслу, по принципу отношения к одному понятийному полю.

Чаще всего высказывания на АЯ и РЯ связываются на основе понятийного инварианта под влиянием сочетания лингвистического фактора и субъективной интерпретации.

Пример 39

K5, 158: Operative Meeting: Starts/ Совещание: Отлёты, 01:00:48	(1) JAY: <u>(hidden) (Kay, Zed and Jay look at the display with a live flight tracker map) What the hell do they know what we don't?</u> (2) KAY: (on) Why does a rat desert a ship?	(1) ДЖЕЙ: <u>(н/с) (Кей, Зед и Джей смотрят на монитор, отображающий карту полётов в реальном времени) Что их спугнуло?</u> (2) КЕЙ: (в/к) Крысы бегут с корабля.
---	--	---

В примере 39 коммуникант 1 задаёт вопрос о мотивах поведения референтов (идентифицирующий запрос *What the hell do they [aliens] know what we don't?*) и получает от участника 2 ответ (риторический вопрос *Why does a rat deserts a ship?*), в котором в метафорической форме сообщается о наличии некоторого крайне неблагоприятного условия.

В переводе запрос о мотивах действий (*What the hell do they [aliens] know what we don't?*) актуализируется в форме запроса об обстоятельстве, вызвавшем у субъекта-экспириенсера отрицательную реакцию (*Что их [инопланетян] спугнуло?*).

Предложенная трактовка обусловлена использованием в АЯ идиоматического выражения (*know what others don't know* букв. 'знать что-то, чего другие не знают'). Отказываясь от калькирования, интерпретатор обобщает смысл исходного высказывания до понятийного инварианта ('*их поведение должно объясняться особыми знаниями*') и отбирает вариант, конкретизирующий негативный характер причины ('*они знают о чём-то плохом*').

В отличие от рассмотренной разновидности случаев, обусловленных взаимодействием лингвистического ограничения (идиоматичности высказывания на АЯ) и субъективной интерпретации (координации высказываний в рамках семантического поля), другая частотная группа примеров дополнительно характеризуется влиянием на перевод речи с АЯ невербальных кинокодов.

Пример 40

K2, 190: Out: Exit to Roof/ Обратно: Выход на крышу, 01:02:00	(1) HUD: <u>(off) (on: Rob and Beth go out on the roof) Oh shit, man, THIS is unbelievable.</u>	(1) ХАД: <u>(з/к) (в/к: Роб и Бэт выходят на крышу) О чёрт, опять эта крыша.</u>
---	--	---

В примере 40 представлена реакция киноперсонажа на выход к переходу между полуразрушенными зданиями, который киногероям необходимо преодолеть во второй раз на обратном пути (ассертив-восклицание *Oh shit, man, this is unbelievable.*).

В переводе данная реплика объективируется в виде эмотивно-оценочного конкретно-указательного назывного высказывания (ассертив-восклицание *О чёрт, опять эта крыша.*).

Представленное истолкование соотносится с англоязычным высказыванием через понятийный инвариант (*‘нечто вызывает у меня сильные негативные эмоции’*). Непосредственное лексическое наполнение варианта на РЯ определяется актуализацией действующего совместно со звучащей речью визуального стимула — статичного иконического элемента (прохода по крыше накренившегося небоскреба).

Ещё один подтип составляют случаи передачи фатических элементов: высказываний, служащих для установления, поддержания и разрыва контакта. В таких контекстах вариантное преобразование преимущественно реализуется по причине различия культурных коммуникативных стереотипов.

Пример 41

K6, 38: Father: Improvement/ Отец: Улучшение, 00:18:37	(1) CHARLES: (on) I'm not sick anymore! (2) WILL: <u>(on) (shakes his head) It's nothing, dad.</u>	(1) ЧАРЛЬЗ: (в/к) Я больше не болен! (2) УИЛЛ: <u>(в/к) (отрицательно качает головой) Я так рад!</u>
---	--	--

В примере 41 коммуникант 1 (отец, подвергнутый экспериментальному лечению от болезни Альцгеймера) благодарит коммуниканта 2 (сына-врача). Реплика называет состояние, вызванное действиями адресата (ассертив-констатация с иллокуцией экспрессива-выражения благодарности *I'm not sick anymore [because of your therapy]!*). На это коммуникант 2 отвечает конвенциональной разговорной фразой (экспрессив-принятие благодарности *It's nothing, dad.*).

В переводе реакция коммуниканта 2 сохраняет функцию поддерживающей реплики, но имеет отличную от оригинала семантику. Выражение сдержанной

оценки (*It's nothing, dad.*) опосредуется через понятийный инвариант ('благодарность принята') и замещается на РЯ высказыванием об эмотивном состоянии говорящего (*Я так рад!*).

Варьирование обусловлено культурологическим фактором. Обращение в РЯ к шаблону скромного принятия благодарности в контексте данной речевой ситуации характеризовало бы киноперсонажа 2 как неискреннего человека (отвечающий прекрасно понимает, что избавление от симптомов болезни Альцгеймера всего через несколько часов после введения препарата является настоящим прорывом) и было бы несколько неуместным в силу имплицитного характера благодарения. Также интерпретатор учитывает, что коммуникантов связывают не только формальные отношения (пациент – врач), но и семейные узы (отец – сын), что даёт основания к истолкованию отклика не как принятия похвалы профессионализму, а как повода для выражения положительных переживаний. Кроме того, выбор реакции учитывает ограничения дублирования, возникающие в связи с крупным планом говорящего и короткой длительностью реплики (корреляты *It's nothing, dad.* ['its 'nʌθɪŋ 'dæd] и *Я так рад!* ['ja 'tak 'rad] совпадают по времени произнесения и открытости гласных).

Как видно из примеров, при смысловом варьировании на основе понятийного инварианта высказывания на АЯ и РЯ несущественно различаются оттенком выражаемых смыслов, однако расхождение коннотаций может значительно модифицировать смысловое наполнение реплики.

Пример 42

<p>K1, 387: Detonation Issue: Drawing Straws/ Поломка взрывателя: Жребий, 02:09:25</p>	<p>(1) AJ: (on) (looks at his straw) Oh man. <u>(off) (on: Harry and Chick look at AJ sympathetically) Well, (on) we all got to die, right?</u> (on: Rockhaund lays back in the chair) (mute) (on: Bear prims his lips) I'm the guy who gets to do it saving the world.</p>	<p>ЭЙ-ДЖЕЙ: (в/к) (смотрит на проводок, который вытянул) О боже! <u>(з/к) (в/к: Хэрри и Чик сочувственно смотрят на Эй-Джея) Ну, (в/к) всё в руках Господа!</u> (в/к: Рокхаунд откидывает голову на спинку кресла) (б/г) (в/к: Бугай поджигает губы) Я погибну ради спасения мира.</p>
--	--	---

В примере 42 коммуникант комментирует вытянутый жребий, согласно которому ему придётся пожертвовать собой (ассертив-восклицание *Oh man.*

отражает эмоциональное состояние говорящего; ассертив-предположение *Well, we all got to die, right?* характеризует смерть как неотъемлемую часть жизненного цикла; ассертив-идентификация *I'm the guy who gets to do it saving the world.* уточняет обстоятельство, делающее гибель осмысленной).

В переводе второй речевой шаг подвергается варьированию. Оригинал (*Well, we all got to die, right?*) соотносится со смысловым инвариантом ('*некоторые события предопределены*') и объективируется в форме речевого стереотипа (*Всё в руках Господа!*).

Эта трактовка вызвана культурными представлениями о поведении людей в пограничных ситуациях. Интерпретатор предполагает, что в критический момент человек ищет опору в религии и ассоциирует смиренное принятие киногероем скорой смерти с христианской верой. Данную прагматику усиливает перевод предшествующей фразы (эмотивное восклицание *Oh man.* передаётся эмотивным восклицанием *О боже!*, которое, несмотря на подавление номинативного значения экспрессивным, сохраняет религиозный оттенок). Таким образом, реплики на АЯ и РЯ имеют общее понятийное ядро, но не совпадают по коннотациями, что свидетельствуют о различном понимании речевой личности говорящего.

В целом вариантное преобразование на базе понятийного инварианта осуществляется на основе полной и неполной аналогии: оно сближается с конкретизацией, генерализацией и функциональной заменой, но отличается от приёмов трансформационно-семантического метода перевода тем, что единицей перевода выступает не словосочетание, а высказывание.

2.3.5.2. Варьирование на основе композиционного инварианта

Вариантное преобразование на основе композиционного инварианта представляет собой создание пары межъязыковых коррелятов из высказываний, исполняющих в структуре дискурса одинаковую композиционную роль, но частично или полностью отличных по смыслу, по принципу отношения к полю, ядром которого выступает риторическая или интерактивная функция. Выявлены следующие разновидности данного типа варьирования.

2.3.5.2.1. Варьирование на основе тематического инварианта

Вариативное преобразование на основе тематического инварианта состоит в представлении в АЯ и РЯ высказываний, номинирующих разные варианты раскрытия одной темы. Чаще всего оно касается **англоязычных высказываний-сателлитов, связанных с ядром РО причины, и оценочно-характеризующих высказываний.**

Пример 43

K6, 101: Ape Shelter: Date/ Приют: Свидание, 00:53:43	(1) DODGE: (on) Come on, let's go! <u>(looks around) We spent too much time in here as it is.</u>	(1) ДОДЖ: (в/к) Ну, пошли! <u>(осматривается по сторонам) Они и так мне осточертели!</u>
---	--	---

В примере 43 коммуникант 1 предлагает друзьям продолжить вечер в другом месте и покинуть помещение с клетками. Реплика включает побуждение и его обоснование (директив-призыв *Come on, let's go!* + ассертив-констатация *We spent too much time in here as it is.*).

В переводе тема объяснения ('*негативное внутреннее ощущение, связанное со зверинцем*') сохраняется, но семантическое наполнение речевого шага отличается. В АЯ коммуникант локализует мотив в превышении нормы времени пребывания, подразумевая, что дальнейшее нахождение становится небезопасным (*We spent too much time in here as it is.*). В РЯ причина усматривается в пресыщенности видом животных (*Они [приматы] и так мне осточертели!*).

Варьирование вызвано лингвистическим фактором и субъективной интерпретацией. Интерпретатор отказывается от калькирования идиоматического разговорного выражения в пользу свободно-ассоциативного истолкования. Он опирается на образ киноперсонажа, сформированный кинодискурсом. Интерпретация идёт по пути к ближайшему релевантному объяснению (киногерой-работник приюта совсем не боится подопечных, а наоборот любит демонстрировать власть над ними; видимо, он хочет уйти, так как проводит с животными слишком много времени). Таким образом, в рамках общей темы (отрицательное внутреннее ощущение) одна причина (опасение) подменяется другой (раздражением).

Наравне с рассмотренным типом случаев, характеризующимся **сохранением локуса причины**, фиксируются примеры с **изменением каузальной атрибуции**. Рассмотрим пример смещения локуса контроля с внешнего на внутренний (иллюстрация изменения локуса с внутреннего на внешний представлена в примере 51, *I don't know. → Нет, мутно.*).

Пример 44

K2, 14: R+B: Beth Takes the Camera/ P+Б: Бэт с камерой, 00:03:28	(1) BETH: <u>(off) (on: Rob eats a grape) Other than cotton candy and Tilt-A-Whirls, what do you want to do today?</u> (2) ROB: <u>(on) (smiles and shifts his look down on his side) If I answer that...</u> (cut)	(1) БЭТ: <u>(з/к) (в/к: Роб ест виноградину) Ну, кроме сахарной ваты и аттракционов, что там делать?</u> (2) РОБ: <u>(в/к) (улыбается и переводит взгляд вниз в сторону) На словах это...</u> (смена кадра)
---	--	---

В примере 44 коммуникант 1 уточняет планы на день (идентифицирующий вопрос *Other than cotton candy and Tilt-A-Whirls, what do you want to do today?*). Адресат смягчает отказ отвечать номинацией причины (ассертив-предупреждение *If I answer that [question honestly, you'd probably slap me].*) (см. [Goddard, 2007 p. 5]).

В переводе вопросно-ответная структура диалога сохраняется, но семантика варьируется.

Иницилирующая реплика задаёт информационный поиск, направленный на выяснение элемента ситуации. В АЯ этот элемент (возможные занятия) ограничивается обстоятельством времени (*today*) (*Other than cotton candy and Tilt-A-Whirls, what do you want to do today?*), тогда как в РЯ — обстоятельством места (*там*: в парке аттракционов на Кони-Айленд) (*Ну, кроме сахарной ваты и аттракционов, что там делать?*).

Модификация высказывания вызвана ассоциативным довершением объектной синтагмы в связи с локализацией элементов, которые были установлены по ходу общения ранее (*[eating] candy cotton and [riding] Tilt-A-Whirls*), то есть определяется влиянием дискурсивного факторов.

В данном случае первостепенный интерес представляет перевод реактивной реплики-обоснования ухода от ответа. Тематика объяснения (*'невозможность*

свободно выразить мысль') сохраняется. Но в АЯ речевое поведение говорящего 2 обусловлено внешней угрозой (*If I answer that [question honestly, you'd probably slap me].*), тогда как в РЯ — внутренней неспособностью сформулировать мысль (*На словах это [не передать].*).

Потенциал варьирования определяется тем, что режиссёр кинофильма применяет синтаксико-стилистический приём умолчания, предполагая, что недосказанное кинозрители легко восстановят из контекста. Интерпретатор решает, что изображаемая ситуация (первое утро, которое влюблённые протагонисты проводят вместе как пара) подразумевает не легкомысленный, а романтический настрой. Это предположение подкрепляется мимикой, сопровождающей речь (жесты «улыбнуться» и «отвести взгляд вниз», сигнализирующие в АЯ о смущении, в РЯ трактуются как выражение задумчивости, мечтательности).

Помимо **высказываний-сателлитов, связанных с ядром РО причины,** тематическому варьированию часто подлежат **оценочно-характеризующие высказывания.**

Пример 45

К4, 129: Design: Rendering/ Разработка: Образ, 01:07:04	(1) STARK: <u>(on) (a gold suit is visualized on screen) A little ostentatious, don't you think?</u> (2) JARVIS: <u>(off) (on: Stark turns aside and takes a drink) What was I thinking? You're usually so "discreet".</u>	(1) СТАРК: <u>(в/к) (на экране золотой костюм) Как-то он мрачноват.</u> (2) ДЖАРВИС: <u>(з/к) (в/к: Старк поворачивается и берёт напиток) О чём я думал? Обычно у нас всё "весёленькое".</u>
--	---	---

В примере 45 коммуникант 1 не доволен визуализацией костюма, предложенной коммуникантом 2 (ассертив-предположение *A little ostentatious, don't you think?*). Коммуникант 2 формально соглашается с замечанием и объясняет необходимость другого выбора, но на деле его ответ является ироническим: раскаянье неискренне, а мотивация неправдива (вопрос-восклицание с иллокуцией сожаления о содеянном *What was I thinking?* + ассертив-характеристика *You're usually so "discreet".*).

В переводе композиция кинодиалога сохраняется (комментарий-претензия — согласие с обоснованием), но его содержание изменяется.

В иницирующих комментариях сохраняется общность темы. Высказывания в АЯ и РЯ номинируют свойство костюма, оцениваемое говорящим как отрицательное, однако суть замечания различна. В АЯ утверждается излишняя броскость, заметность, пафосность (*A little ostentatious, don't you think?*), а в РЯ, наоборот, — неказистость (*Как-то он мрачноват.*).

Своеобразие трактовки, представленной в РЯ, кроется в цветовом зрительном гнозисе обсуждаемого изображения (на визуализации представлен костюм приглушенного золотого цвета, теневые места объемных деталей которого уходят в охру, поэтому модель может быть воспринята разными наблюдателями одновременно и как претенциозная, и как сдержанная). Под влиянием семиотического фактора переводческое истолкование осуществляется не просто как свободная ассоциация в рамках тематически ограниченного контекста, а как ассоциация по контрасту.

Тематическое варьирование содержания иницирующей реплики-претензии отражается на содержании реплики-реакции. В АЯ коммуникант 2 объясняет выбор расцветки учётом личных качеств собеседника (*What was I thinking? You're usually so "discreet".*), тогда как в РЯ принятой практикой работы (*О чём я думал? Обычно у нас всё [военное оборудование] "весёленькое".*). Обе реплики представляют ироничное признание ошибки и указание на её причину, а также номинируют положение дел, которое не является истинным (адресат не отличается скромностью; производимое военное оборудование не окрашено в яркие цвета).

Итак, в данной паре коррелятов варьирование обусловливается дискурсивным фактором (прогрессивным влиянием внутри смежной пары) и субъективно-интерпретационным фактором (знаниями о деятельности киноперсонажа).

2.3.5.2.2. Варьирование на основе аудиовизуального инварианта

Вариативное преобразование на основе аудиовизуального инварианта состоит в представлении в АЯ и РЯ высказываний, номинирующих предметные ситуации, которые в действительности реализуются параллельно. В таких случаях перевод отражает не актуально сказанное в оригинале, а некоторый фрагмент реальности, отобранный интерпретатором из воспринимаемого аудиовизуального целого.

Пример 46

КЗ, 248: Morning: At the Station/ Утро: На станции, 01:34:55	(1) DISPATCHER: <u>(vo) (on: Joel runs out to the platform) Montauk train now boarding on track B. All aboard.</u> (2) JOEL: (on) (squeezes into the train through the closing train doors) (mute)	(1) ДИСПЕТЧЕР: <u>(з/г) (в/к: Джоэл выбегает на платформу) Осторожно, двери закрываются.</u> (2) ДЖОЭЛ: (в/к) (протискивается в поезд между закрывающихся дверей) (б/г)
---	--	--

В примере 46 в момент выхода киногероя на платформу звучит объявление (ассертив-констатация процесса с косвенной иллюкуцией предупреждения *Montauk train now boarding on track B.* + директив-призыв *All aboard.*). В переводе реплика сохраняет свою функцию как фоновый комментарий информативно-побудительного характера, но его смысловое наполнение изменяется. Модификация производится в результате вербализации детали визуального ряда (изображения закрывающихся дверей) (*Осторожно, двери закрываются.*).

Вариантное преобразование фонового высказывания усиливает напряжённость и комизм основного действия сцены (в последний момент киногерой спонтанно решает не ехать на работу, а бежать на поезд, уходящий загород с другого пути).

С точки зрения когнитивных процессов случаи такого типа свидетельствуют о том, что при синхронном восприятии аудиовизуальных раздражителей впечатление, которое могут производить на переводчика невербальные стимулы, способно затормаживать восприятие вербального сообщения. Заметим, что к вербализации аудиовидеоряда обращаются и при использовании других интерпретативно-коммуникативных приёмов перевода, например, добавления (§ 2.3.2). Однако в отличие от прочих техник варьирование предполагает: во-

первых, предъявление в оригинале речевого высказывания; во-вторых, отсутствие логической взаимосвязи между оригиналом и переводом; в-третьих, воспроизведение в переводе структуры дискурса, задаваемой оригиналом.

2.3.5.2.3. Варьирование на основе синтаксического инварианта

Вариантное преобразование на основе синтаксического (структурного) инварианта в рамках парадигмы сочетаемости (комбинационное варьирование) состоит в представлении в АЯ и РЯ высказываний, имеющих сходные синтаксические структуры, но различающиеся по смысловому наполнению или типу одной из синтагм. В результате фразы-корреляты на АЯ и РЯ обнаруживают сложную взаимосвязь, опосредованную через семантическую контаминацию, вызванную ассоциативным довершением фразы (по частотности, релевантности и т.д.).

Материал показывает, что комбинационное варьирование чаще всего затрагивает объектные и предикативные синтагмы (по терминологии В. В. Бурлаковой) [Бурлакова, 1984, с. 9]. Приведём пример варьирования объектной синтагмы (иллюстрация варьирования с изменением типа комбинируемого элемента представлена в примере 44, *Other that candy cotton and Tilt-A-Whirls, what do you want to do today?* → *Ну, кроме сахарной ваты и аттракционов, что там делать?*, где зависимое от предиката обстоятельство времени замещается обстоятельством места).

Пример 47

<p>K2, 62: Sharing the Secret: Marlena/ По секрету: Марлена, 00:16:11</p>	<p>(1) MARLENA: (on) (shrugs her shoulders) Well, maybe it was like a going-away present, you know? (purse her lips) (2) HUD: (off) (on: a girl exits the bathroom, Marlena turns to the door) Yeah. <u>(on: Marlena enters the bathroom and abruptly shuts the door) Wait! Were we supposed to get presents?</u></p>	<p>(1) МАРЛЕНА: (в/к) (пожимает плечами) Ну, может быть, она ему сделала прощальный подарок и только? (поджимает губы) (2) ХАД: (з/к) (в/к: из ванной выходит девушка, Марлена поворачивается к двери) Ну да. (в/к: Марлена заходит в ванную и резко захлопывает дверь) <u>Стой! А у нас подарки не намечаются?</u></p>
---	--	--

В примере 47 коммуникант 1 выдвигает гипотезу (ассертив-предположение *Well, maybe it [sex between Rob and Beth] was like a going-away present [from Beth to Rob], you know?*) и дополняет её невербальным сообщением (жест внутреннего состояния «поджать губы» указывает на сдерживание негативных эмоций, вызванных обсуждением интимной жизни друзей). В реактивной реплике коммуникант 2 соглашается с объяснением собеседницы и делает на его основе индуктивный вывод, который хочет проверить (ассертив-констатация *Yeah.* + маркер привлечение внимания *Wait!* + верификативный запрос *Were we supposed to get [Rob] presents?* [ср.: Goddard, 2007, p. 25]). Ответа он не получает: адресат прерывает общение (жестовое движение «хлопнуть дверью»).

В переводе запрос коммуниканта 2 целостно переосмысливается в результате истолкования объектной синтагмы. В оригинале высказывание с трехвалентным предикатом со значением «передачи» подразумевает отличный от агенса косвенный объект. В силу невыраженности бенефицианта стимул на АЯ активизирует высказывание-ассоциат, в котором агент и косвенный объект совпадают (пропозиция *we get [Rob] presents* \approx 'we bring presents' \rightarrow пропозиция *we get [ourselves] presents* \approx 'we receive presents'). Возникновение ассоциативного коррелята и его интерпретация через разговорный речевой стереотип вежливости приводят к тому, что фраза вербализируется в РЯ в виде запроса, отличного по смысловому содержанию, псевдоотрицательного по форме (*Were we supposed to get [Rob] presents?* \rightarrow *А у нас подарки не намечаются?*).

Причина такой трактовки видится в своеобразии понимания образов киноперсонажей. Если в АЯ коммуникант 1 представлен глуповатым и несмелым, то в РЯ он не теряется и пытается, хоть и безуспешно, обратить ситуацию в свою пользу: на этот раз, в отличие от предшествующих неловких попыток завязать общение, киногерой преодолел стеснение и заговорил о связи друзей, а значит, он может решиться перевести беседу в плоскость отношений с собеседницей. Эта версия согласуется с аудиовизуальным рядом, но поведение девушки получает иную мотивировку: в отличие от АЯ в РЯ резкое закрытие двери является реакцией не на наивное умозаключение о подарках, а на бестактность говорящего.

Помимо специфики понимания характера киноперсонажа, ассоциативная интерпретация компонентов высказывания может быть вызвана воздействием на перевод речи на АЯ аудиовизуальных элементов кинодискурса. Такой тип иллюстрирует пример 37 (*My skin's coming off!* → *Моя кожа сморщивается.*), где в результате учёта кинесики говорящего (жеста «указать на лицо») и семантики последующего высказывания (семы «старения») довершению по ассоциации подвергается предикативная синтагма.

2.3.5.2.4. Варьирование на основе пропозиционного инварианта

Вариантное преобразование на основе пропозиционного инварианта в рамках грамматической парадигмы (грамматическое варьирование) состоит в представлении в АЯ и РЯ высказываний, имеющих общую пропозицию, но различающиеся в плане выражаемых категориальных ситуаций.

Грамматическое варьирование чаще всего касается категорий модальности, временной локализованности и темпоральности. Преимущественно модификация определяется ассоциативной интерпретацией грамматических значений высказывания на АЯ по причине субъективной трактовки образа киноперсонажа.

Рассмотрим пример вариации одной из наиболее часто переосмысляемых категорий — временной локализованности (об ассоциативном толковании модальности см. пример 21: *Oh burger! You had to have a burger, yeah?* → *Бургеры? Захотел бургер, да?*).

Пример 48

<p>K2, 19: Getting Ready: Task/ Подготовка вечеринки: Задание, 00:04:29</p>	<p>(1) LILY: (hidden) Jason! I have been planning this for two weeks! [All I want you to do is...] (2) JASON: [(off) (on: Lily goes up the stairs) Okay, babe! Okay!] All right! I'll do it. <u>It's fine. (on) (to camera) I really pissed her off. (laughs) (off) (on: Lily goes up the stairs) Babe, come on! I was just kidding! Come on!</u></p>	<p>(1) ЛИЛИ: (н/с) (поднимается по лестнице) Джейсон! Я две недели всё планировала. [<u>А ты меня опять...</u>] (2) ДЖЕЙСОН: [(з/к) (в/к: Лили поднимается по лестнице) Ну, ладно, детка! Ладно!] Хорошо! Я всё сделаю. <u>Не волнуйся. (в/к) (в камеру) Люблю бесить её! (смеётся) (з/к) (в/к: Лили поднимается по лестнице) Детка, брось! Я просто пошутил! Не злись!</u></p>
---	---	---

В примере 48 коммуникант 1 привлекает внимание адресата (вокатив-обращение *Jason!*), обосновывает право на заявление (ассертив *I have been planning this for two weeks!*) и побуждает к действию (директив-реквистив *All I want you to do is [to film testimonies].*). Коммуникант 2 соглашается, не дожидаясь конца реплики (согласие экспрессивно маркируется повторами ассертивов-констатаций *Okay, babe! Okay! I'll do it. It's fine.*). Затем он делает отступление и обращается к будущим зрителям видеозаписи, которую снимает ручной камерой. Киногерой объясняет своё решение: он понял, что его предшествующие отказы расстроили собеседницу (ассертив-констатация события *I really pissed her off!*). Затем говорящий возвращается к основному диалогу: просит не принимать раннее несогласие всерьёз (директив-призыв *Baby, come on!* + ассертив-констатация *I was just kidding!* + директив-призыв *Come on!*).

В РЯ структура дискурса сохраняется, но содержание произведённой «в сторону» ремарки коммуниканта 2 модифицируется. Если в АЯ пропозиция оформлена как свершившийся в прошлом факт (*I really pissed her off!*), то в РЯ ситуация не конкретизируется во времени (*Люблю её бесить!*).

Переосмысление категорий временной локализованности свидетельствует об особом видении образа киноперсонажа (в версии на АЯ молодой человек дорожит отношениями с девушкой и, осознав негативный результат своих действий, старается исправить ситуацию, в то время в версии на РЯ он позволяет себе намеренно злить подругу).

В переводе реплики коммуниканта 2 есть и другие преобразования. Так, под влиянием культурологического фактора осуществлена результирующая модуляция (*It's fine.* → *Не волнуйся.*: поскольку задание приемлемо, то не стоит беспокоиться). Как замечено, нередко при утешении, там, где в АЯ говорящий номинирует некоторую ситуацию, на основании которой слушающий самостоятельно делает вывод о необходимости модификации своего поведения, в РЯ адресант эксплицитно указывает адресату, что нужно делать (ср. пример 34, *It's going to be okay.* → *Но не волнуйся., Caesar, it's okay.* → *Цезарь, тихо.*).

Кроме того, в РЯ в заключительном блоке для придания речи выразительности и динамичности варьированию подвергаются обрамляющие реплику директивные высказывания, связанные в АЯ РО повтора (*Baby, come on!* <...> ***Come on!*** → *Детка, брось!* <...> ***Не злись!***). Преобразование реализуется посредством антонимической модуляции в результате обращения к ассоциативному ряду, вызванному высказыванием-стимулом.

Отметим также, что в реплике коммуниканта 1 директив с утвердительной конструкцией (*All I want you to do is [to film testimonies]*. ≈ ‘прошу тебя только провести съёмку’) актуализируется в РЯ в виде упрёка ассертивного типа, предполагающего предикат с негативной семантикой, который имеет действительную иллокуцию прохибитива (*А ты меня опять [подводишь]*. ≈ ‘прошу тебя только не подводить со съёмкой’). Подобная замена положительной установки на отрицательную определяется различиями речевых стереотипов, принятых в английской и русской лингвокультурах для выражения претензии.

Помимо описанного типа случаев, грамматическое варьирование может быть вызвано субъективным истолкованием грамматических категорий с учётом семиотического фактора.

Пример 49

КЗ, 30: Acquaintance: Call/ Знакомство: Звонок, 00:13:40	(1) CLEMENTINE: (vo) (over the phone) (on: Joel with the phone) What took you so long? (2) JOEL: <u>(on) I just walked in.</u>	(1) КЛЕМЕНТИНА: (з/г) (по телефону) (в/к: Джоэл с телефоном) А почему так долго? (2) ДЖОЭЛ: <u>(в/к) Я пешком шёл.</u>
---	---	--

В примере 49 на вопрос коммуниканта 1 о причине промедления со звонком (идентифицирующий вопрос *What took you so long [to call me]?*) коммуникант 2 даёт не прямой ответ. Он сообщает, что позвонил сразу, как только вошёл (ассертив-констатация *I just walked in.*). Это фраза даёт понять, что много времени ушло на дорогу. Заметим, что, как следует из киноповествования, говорящий возвращался домой на машине (ср. ремарку в сценарии, относящуюся к предыдущей минисцене: *We stay with Clementine as she watches Joel tromping through the snow and getting in his car.* [Kaufman, 2003, p. 28]).

В переводе реактивная реплика модифицируется (*I just walked in.* → *Я пешком шёл.*). Преобразование связано с актуализацией в РЯ отличного от обозначенного в АЯ аспектуального значения предиката, выраженного глаголом движения (моментальность → длительность). Кроме того, если в АЯ в центр высказывания выдвинуто значения направленности движения (*walk in* ‘come or go in’), то в РЯ эксплицируется способ перемещения (*walk* ‘go or travel on foot’). Предлагаемая в переводе интерпретация находит поддержку в видеоряде (в конце предшествующей минисцены киногерой выходит на улицу и идёт к припаркованному автомобилю, но сама поездка не показана). Таким образом, под влиянием семантики глагола и визуального стимула (кадров пешей ходьбы) в РЯ актуализируется ассоциативно связанная, но отличная от АЯ ситуация. При этом формальное тождество реплик как ответа сохраняется, хотя в отличие от АЯ в РЯ даётся не косвенное, а прямое объяснение.

Отметим, что в отличие от описанных примеров, в которых переосмысливается отдельное грамматико-семантическое значение, в некоторых случаях пересмотру подвергается целый комплекс категорий (см. пример 24: *Jacobs made me put down the other twelve.* → *Мне велено усыпить двенадцать остальных.*, где затрагивается локализованность, темпоральность, аспектуальность и модальность).

2.3.5.2.5. Варьирование на основе эпидигматического инварианта

Вариантное преобразование на основе эпидигматического инварианта в рамках эпидигматической парадигмы (эпидигматическое варьирование) характеризуется возникновением в языке-источнике высказывания-ассоциата в связи с многозначностью высказывания-стимула. В результате фразы-корреляты на АЯ и РЯ обнаруживают сложную взаимосвязь, опосредованную через семантическую контаминацию оригинала, вызванную полисемией.

Анализ корпуса показывает, что эпидигматическое варьирование чаще всего является результатом действия комплекса факторов, включающего лингвистическую и субъективно-интерпретационную и/или дискурсивную причины.

Пример 50

К4, 14: Award: Receiving the Award in the Casino/ Премия: Вручение награды в казино, 00:06:51	(1) RHODES: (on) But they told me that if I presented you with an award, you'd be deeply honoured. (2) STARK: (on) Of course I'd be deeply honoured. And it's you, that's great. So when do we do it? <u>(waves his hand in circles)</u> <u>Another round. One more round.</u>	(1) РОУДС: (в/к) Они подумали, если я вручу тебе эту премию, ты будешь глубоко тронут! (2) СТАРК: (в/к) Я в самом деле тронут. Это же ты! Вручение когда будет? <u>(делает круговые движения рукой) Налейте всем по бокалу!</u>
--	---	--

В примере 50 коммуникант 1 упрекает собеседника, который предпочёл премии казино (упрёк ассертивного типа *But they [the Organizers] told me that if I presented you with an award, you'd be deeply honoured.*). Коммуникант 2 подтверждает услышанную гипотезу (ассертив-предположение *Of course I'd be deeply honoured.* + ассертив-констатация оценки *And it's you, that's great.*) и уточняет обстоятельства вручения (идентифицирующий вопрос *So when do we do it?*). Затем, не дожидаясь ответа, он обращается с просьбой о продолжении игры к персоналу казино (директив-реквизитив *Another round. One more round.* экспрессивно маркирован повтором и усилен невербальным средством выражения — регулирующим жестом-знаком начала «сделать круговое движение пальцем»).

В переводе отступление от основного диалога сохраняет функцию ремарки «в сторону», однако его содержание переосмысливается (*Another round. One more round.* → *Налейте всем по бокалу!*). Преобразование связано с актуализацией в РЯ отличного от обозначенного в оригинале значения существительного, занимающего позицию главного члена назывного предложения (если в АЯ *round* понимается как кон в игре: 'a unit of action in a contest or game', то в РЯ актуализируется значение выпивки: 'a drink of liquor apiece served at one time to each person in a group').

Отбор лексико-семантического варианта обусловливается дискурсивным фактором, а именно учётом тематики предшествующих речевых шагов (вместо двух тематических доминант: награждения и игры в крэпс, наличествующих в АЯ, в РЯ сохраняется только одна — награждение как ожидаемое, значимое

событие). Кроме того, влияние оказывает сопутствующая речи кинесика, обладающая многозначностью (если в АЯ жест «делать круговое движение рукой» реализуется как регулирующий жест-знак начала, то в РЯ он переосмысливается как дейктический жест — указание на окружающих, которые должны присоединиться к отмечанию).

Данное переводческое решение свидетельствует о субъективном истолковании характера протагониста (в АЯ, судя по тому, что говорящий не дожидается ответа адресата, а возвращается к игре, вручение награды и чувства друга не относятся к его текущим приоритетам, в то время как в РЯ он проявляет к премии больший интерес, но этот интерес поверхностный, так как предложение выпить имеет ироническое звучание).

2.3.5.2.6. Варьирование на основе фонетического инварианта

Вариантное преобразование на основе фонетического сходства (фонетическое варьирование) характеризуется возникновением в языке-источнике высказывания-ассоциата в связи с полным или частичным совпадением его звуковой формы со звуковой формой высказывания-стимула. В результате фразы-корреляты на АЯ и РЯ обнаруживают сложную взаимосвязь, опосредованную через семантическую контаминацию оригинала, вызванную фонетическим подобием слов — омонимией или паронимией. Явление паронимии трактуется в исследовании широко: в парадигму паронимов включаются любые созвучные высказывания независимо от общности их происхождения.

Анализ показывает, что такие случаи чаще всего является результатом совместного влияния вербального, аудиовизуального и идейно-художественного контекстов.

Иллюстрация фонетического варьирования, обусловленного совпадением звучания фраз, представлена в примере 21, где исходное высказывание (*Come on. 'stop blaming me'*) под влиянием лингвистического фактора (омонимии), семиотического фактора (внимания к кинесике говорящего и слушающего), дискурсивного фактора (прогрессивного влияния внутри смежной пары) и

субъективной интерпретации (своеобразия трактовки образов киногероев) вызывает в сознании переводчика отличный по смыслу, но тождественный по композиционной роли ассоциат (*Come on. 'let's start going'*), который актуализируется в переводе (*Идём.*).

Иллюстрация фонетического варьирования, обусловленного близостью звучания фраз, представлена в примере 37, где исходное высказывание (*I'm getting old!*) под влиянием лингвистического фактора (паронимии), семиотического фактора (внимания к кинесике говорящего), дискурсивного фактора (смыслового соотнесения дискурсивных единиц) и субъективной интерпретации (своеобразия трактовки киноперсонажа) вызывает в сознании переводчика отличный по смыслу, но тождественный по композиционной роли ассоциат (*I'm getting bold!*), который актуализируется в переводе (*Волосы вылезают!*).

Отметим, что семантическая контаминация оригинала может также приводить к перестройке структуры дискурса (§ 2.3.6).

2.3.5.3. Варьирование повторений на основе синонимии

Вариантное преобразование высказываний в рамках парадигмы синонимов (синонимическое варьирование, синонимическая дивергенция) представляет собой передачу в переводе высказываний, связанных в оригинале РО повтора, в виде высказываний, полностью или почти полностью совпадающих по смыслу. Данная техника находится на стыке парадигматической и синтагматической ассоциации, поскольку, с одной стороны, реализуется по принципу варьирования на основе понятийного инварианта, а с другой стороны, принимает во внимание взаимное расположение единиц дискурса.

Согласно нашей гипотезе, к диверсификации повторов приводит следующая особенность когнитивного механизма синтагматического вербального ассоциирования. Как правило, предъявление высказывания-стимула вызывает в сознании интерпретатора множество вариантов перевода, но для воспроизведения отбирается только одна реакция, а остальные связи затормаживаются. Однако, как показывают данные, если стимульный материал представлен повторяющимися

сообщениями, переводчик может оказаться от подавления возникшего ряда ассоциаций. Среди ассоциативных коррелятов оказываются, в том числе, высказывания-синонимы, объективирующие один и тот же смысл в разных языковых формах.

Ведущим фактором синонимического варьирования является дискурсивный детерминант, а именно то влияние, которое оказывает на интерпретатора повторение как синтактико-стилистический приём, направленный на повышение экспрессивности речи на АЯ и/или имеющий своей целью отразить эмоциональное состояние киноперсонажа.

Анализ КВП с АЯ на РЯ в модусе дублирования показывает, что синонимическое расподобление немногим чаще затрагивает высказывания, расположенные контактно, чем дистантно. В большинстве случаев преобразуются двукратные повторы с учётом аудиовизуального контекста, то есть использование приёма определяется комбинацией дискурсивного и семиотического факторов.

Пример 51

<p>К4, 6: Kidnapping: Commemorative Photo/ Похищение: Фото на память, 00:02:13</p>	<p>(1) PRATT: (on) (looks at the camera with concern, shakes his head) Oh, wait! (2) JIMMY: (hidden) (Pratt looks at the camera with concern) Come on! Come on! (1) PRATT: <u>(on) (looks at the camera with concern, shakes his head) I don't know.</u> (2) JIMMY: (on) (Jimmy and Stark pose) Just click it. Don't change any settings.</p>	<p>(1) ПРАТТ: (в/к) (озабоченно смотрит на камеру, отрицательно качает головой) Эй, погоди! (2) ДЖИММИ: (н/с) (в/к: Пратт озабоченно смотрит на камеру) Давай! Снимай! (1) ПРАТТ: <u>(в/к) (озабоченно смотрит на камеру, отрицательно качает головой) Нет, мутно.</u> (2) ДЖИММИ: (в/к) (Джимми и Старк позируют) Щелкни! Не трогай настройки!</p>
--	--	--

В примере 51 коммуникант 1 тянет с фотосъёмкой (директив-реквистив *Oh, wait!*). Коммуникант 2 побуждает его к действию: реплика экспрессивно маркируется повтором, сигнализирующим об эмоциональном состоянии нетерпения (директив-призыв *Come on!* + директив-призыв *Come on!*). В ответ коммуникант 1 объясняет причину промедления (ассертив *I don't know.*), на что

коммуникант 2 реагирует двумя побуждениями-инструкциями (директив-прескриптив *Just click it.* + директив-прохибитив *Don't change any settings.*)

В РЯ два контактных директива, связанных в реплике коммуниканта 2 на АЯ РО повтора, диверсифицируются (*Come on! Come on! → Давай! Снимай!*). Смысловое содержание второго призыва интерпретируется через понятийный инвариант ('выполни действие') и уточняется с учётом кинесики адресата (изобразительного действия «медлить со съёмкой»). Уход от повтора в пользу ряда контекстуальных синонимов позволяет эксплицировать подразумеваемые в АЯ смыслы и придаёт речи выразительность и динамичность.

Дополнительно отметим и другое преобразование. Реакция коммуниканта 1 представляет собой отказ с эксплицитным указанием обоснования. В переводе композиция реплики не изменяется, но смысловое наполнение причины пересматривается: если в АЯ обозначается внутренний локус контроля (собственное неумение говорящего обращаться с техникой: *I don't know.*), то в РЯ фигурирует внешнее обстоятельство (плохая фокусировка камеры: *Нет, мутно.*). Эта интерпретация (актуализация идеи проблемы с настройками), по-видимому, возникает в связи с семантикой последующего побуждения коммуниканта 2, содержащего рекомендации по выполнению действия (*Don't change any settings.*). Таким образом, варьирование на основе тематического инварианта ('сложность с фотоаппаратом') обуславливается субъективной интерпретацией (истолкованием образа киноперсонажа) и дискурсивным фактором (семантическим соотношением смежных реплик).

В целом имеющиеся данные свидетельствуют о наличии в КВП с АЯ на РЯ в модуле дублирования **установки на смысловое расподобление повторений**, которая объясняется разной стилистической допустимостью повторов в речевых практиках языковой пары АЯ-РЯ. Сходным образом с синонимичским варьированием функционирует и антонимический перевод (см. пример 28, *Patrick, get the fuck away from me! <...> Get the fuck away from me! <...> Get the fuck away! → Патрик, проваливай отсюда! <...> Даже не подходи ко мне! <...> Не подходи!*, пример 48, *Baby, come on! <...> Come on! → Детка, брось! <...>*

He злiscь!, и пример 55, *She's about to start some shit, Zed. <..> If you ask me, I'd say she's up to something.* → *Она явно замыслила недоброе. <..> И я решил: она не та, кем кажется.*). При применении других техник, например, дивергенции или причинно-следственной модуляции, диссоциация повторений приводит к расхождению семантики высказываний и преобразованию принципа развёртывания дискурса (§ 2.3.6.1.1).

Таким образом, можно сделать вывод о том, что расподобление повторов реализуется на основе самых разных видов семантической связи (логики, аналогии и свободной ассоциации) и является отражением более глобальной тенденции — **установки на экспликацию смыслов, производимых вербальными и невербальными элементами аудиовизуального дискурса.**

2.3.5.4. Закономерности вариантного преобразования высказываний

В КВП с АЯ на РЯ в модуле дублирования вариантное преобразование высказываний интерпретируется в связи с парадигматическими отношениями, возникающими между коммуникативными единицами: от смыслового совпадения до формального сходства.

Вариантное преобразование в равной мере представлено опосредованием англоязычного высказывания через **два основных типа инвариантов**: 1) понятийный и 2) композиционный.

Варьирование через понятийный инвариант включает: 1) варьирование на основе неполной и полной аналогии, 2) варьирование на основе синонимии по принципу диссоциации повторяющихся высказываний (находится на стыке парадигматической и синтагматической ассоциации).

Варьирование через композиционный инвариант объединяет подтипы на базе координации высказываний в рамках парадигматических семантических полей, таких как: 1) тематическое, 2) аудиовизуальное, 3) синтаксическое (комбинационное), 4) грамматическое (формоизменительное), 5) эпидигматическое и 6) фонетическое.

Подвиды варьирования описаны впервые и составляют научную новизну исследования.

Ведущими подвидами варьирования через понятийный и композиционный инварианты является варьирование по аналогии и в рамках темы соответственно (приложение 3: таблица 13).

Вариантному преобразованию чаще всего подлежат: идиоматичные высказывания, повторения, высказывания, связанные с другими дискурсивными единицами РО причины, оценочно-характеризующие высказывания, а также высказывания, включённые в минисцены, насыщенные действием.

Вариантное преобразование выявляет возможности обобщения и/или конкретизации в ходе **аналогической ассоциации**, а также свидетельствует о вероятности отчуждения смысла высказывания в ходе **свободной ассоциации** в связи со стремлением интерпретатора увязать речь с другими элементами кинодискурса и/или выбором наиболее очевидной трактовки ситуации, релевантной в конкретных обстоятельствах.

Потенциал вариантного преобразования определяется разными комбинациями причин, включающими субъективно-интерпретационный фактор (приложение 3: таблица 14). Переводческое истолкование чаще всего сочетается со следующими детерминантами: лингвистическим (особенностями АЯ), семиотическим (вниманием к аудиовизуальным компонентам) и дискурсивным (принципами организации дискурса).

2.3.6. Дискурсивное преобразование высказываний

Дискурсивное преобразование (перестройка дискурса) выделено из совокупности явлений, обозначаемых в научной литературе как **целостное преобразование**. Данная техника подразумевает переосмысление в переводе композиционной роли высказывания и модификацию его семантики на основе свободной ассоциации. Приём рассматривается как способ обеспечения тождественности через расхождение, а возможность его применения связывается с тем, что речевые высказывания не имеют строго определённого, однозначного смысла: они наполняются содержанием в ходе интерпретации, результат которой может различаться в зависимости от интерпретатора и условий перевода.

Согласно нашей гипотезе, в основе явления преобразования дискурса лежит когнитивный механизм синтагматического вербального ассоциирования. Как правило, перевод строится как реакция на каждый из высказываний-стимулов, предъявляемых по определённой схеме. Однако актуально звучащие слова способны утрачивать сигнальное значение под влиянием других ходов. Подстройка может быть прогрессивной, регрессивной или комбинированной.

Дискурсивное преобразование представлено следующими основными разновидностями: **ситуативной перестройкой** и **ролевой перестройкой**.

2.3.6.1. Ситуативное преобразование дискурса

Ситуативное преобразование дискурса (ситуативная перестройка дискурса) заключается в изменении композиционной роли высказывания и модификации его смыслового наполнения при сохранении коммуникативных ролей участников ситуации. Корпус демонстрирует, что отклонение от исходного принципа развёртывания кинодискурса определяется действием ряда механизмов, независимых, с одной стороны, но часто встречающихся совместно, с другой, что свидетельствует о диффузном характере подтипов.

2.3.6.1.1. Дивергенция повторяющихся высказываний

Дивергенция повторяющихся высказываний предполагает усмотрение при переводе различных смыслов в формально тождественных высказываниях, связанных РО повтора.

Согласно нашей гипотезе, в основе диверсификации повторов лежит следующая особенность когнитивного механизма синтагматического вербального ассоциирования. Как правило, предъявление высказывания-стимула вызывает в сознании интерпретатора множество вариантов перевода, но для воспроизведения отбирается только одна реакция, а остальные связи затормаживаются. Однако если стимульный материал представлен повторяющимися сообщениями, переводчик может оказаться от подавления возникшего ряда ассоциаций. Среди ассоциативных коррелятов оказываются, в том числе, высказывания, отличные от исходного по смыслу и риторической роли и не имеющие с ним логико-семантической связи.

Ведущим фактором дивергенции является дискурсивный детерминант, а именно то влияние, которое оказывает на интерпретатора повторение как синтактико-стилистический приём, направленный на повышение экспрессивности речи на АЯ и/или имеющий своей целью отразить эмоциональное состояние киноперсонажа.

Анализ КВП с АЯ на РЯ в модусе дублирования показывает, что дивергенция немногим чаще затрагивает высказывания, расположенные контактно, чем дистантно. В большинстве случаев преобразуются двукратные повторы с опорой аудиовизуальный контекст, то есть использование приёма определяет комбинация дискурсивного и семиотического факторов.

Пример 52

К6, 77: New Phase: Proposal/ Новая фаза: Предложение, 00:39:45	(1) WILL: (on) I treated my father with it. It does work. (2) JACOBS: <u>(on) (Will exits the elevator) You did what?/</u> (hidden) (exit the elevator and catches up with Will) You did WHAT?	(1) УИЛЛ: (в/к) Я ввёл его своему отцу, и оно действует. (2) ДЖЕЙКОБС: <u>(в/к) (Уилл выходит из лифта) Постойте!/(н/с) (выходит из лифта и догоняет Уиллом) ЧТО Вы сделали?</u>
---	---	--

В примере 52 коммуникант 1 сообщает о результатах использования вакцины (ассертив-констатация *I treated my father with it.* + ассертив-констатация *It does work.*), что вызывает у собеседника реакцию удивления (уточняющий вопрос *You did what?* экспрессивно маркирован повтором).

В РЯ идентичные контактные интеррогативные высказывания диверсифицируются. Расподобление реализуется в регрессивном направлении: преобразованию подвергается первый элемент (*You did what? You did what? → Постойте! Что Вы сделали?*). Перестройка дискурса (замена вопроса побуждением) обусловлена вниманием к кинесике киноперсонажей (адресат реплики выходит из лифта и тем самым разрывает контакт, в то время как говорящий хочет продолжить разговор и вынужден догонять собеседника). Заметим, что в данном случае дивергенция сочетается с вербализацией аудиовизуального ряда (§ 2.3.6.1.4), что подтверждает диффузный характер выделяемых подтипов.

Помимо кода движения, дивергенция повторений может реализовываться с опорой на другие семиотические коды, действующие совместно с речью, например, звуковой код.

Пример 53

<p>K3, 256: Clem's Tape: Fight in the Car/ Плёнка Клем: Ссора в машине, 01:38:04</p>	<p>(1) JOEL: (on) Are you screwing with me? (2) CLEM: (on) No! (1) JOEL: [(on) You are screwing with me! (3) THEN-CLEM: [(vo) (on: Joel) (on the tape) <...>] (2) CLEM: (on) Joel, I'm not! (1) JOEL: <u>(on) You clearly are!</u></p>	<p>(1) ДЖОЭЛ: (в/к) Ты надо мной издеваешься? (2) КЛЕМ: (в/к) Ты что? (1) ДЖОЭЛ: [(в/к) Ты издеваешься надо мной! (3) КЛЕМ В ПРОШЛОМ: [(з/г) (в/к: Джоэл) (на плёнке) <...>] (1) КЛЕМ: (в/к) Джоэл, неправда! (2) ДЖОЭЛ: <u>(в/к) Слушай, ты глухая?</u></p>
--	---	---

В примере 53 коммуникант 1 трижды воспроизводит одно и то же сообщение-обвинение (пропозиция *you screw with me* оформляется как верификативный вопрос, ассертив-констатация и ассертив-констатация с усечённой эмфатической структурой). Персеверация мысли вызвана эмоциональным состоянием говорящего (киногерой возмущён тем, что собеседница включила запись, где её голосом озвучивается нелицеприятный отзыв о нём).

В переводе этого усилительного накопления высказываний наблюдается прогрессивная диссоциация последнего из трех элементов (*Are you screwing with me? <...> You are screwing with me! <...> You clearly are! → Ты надо мной издеваешься? <...> Ты издеваешься надо мной! <...> Слушай, ты глухая?*). Модифицированные повторы реплик-обвинений расподобляются через обращение к сателлиту-свидетельству — стереотипному выражению с имплицитным отрицанием (*Слушай, ты глухая?* ‘ты не глухая и слышишь, что на кассете твоим голосом произносятся обидные для меня слова’). Эта трактовка обусловлена аудиальным восприятием минисцены, а именно тем, что параллельно диалогу звучит плёнка, которая и является причиной ссоры.

В целом имеющиеся данные свидетельствуют о наличии в КВП с АЯ на РЯ в модусе дублирования **установки на смысловое расподобления повторений**,

которая объясняется разной стилистической допустимостью повторов в речевых практиках рассматриваемой языковой пары. Дивергенция является не единственным применяемым к повторам приёмом, приводящим к изменению структуры дискурса (см. пример 33, *Oh, this is-, uh, this is beautiful. <...> This is wonderful. → О, она- она просто чудо. <...> Я очень тронут.,* пример 36, *Get them out of here. Get going. → Здесь будет жарко. Улетайте.)).* При диверсификации повторов также может происходить пересмотр коммуникативных ролей участников ситуации (см. пример 61 с подменой адресата (*to 2) Round the neck, Donnie, round the neck! (to 2) Round the neck, round the neck! → (к 2) Давай-давай, Донни! Донни, держи её за шею! (к 3) Спокойно, Ясноглазка!)).*

Диссоциация повторений не всегда реализуется как изменение принципа организации коммуникации: при синонимическом варьировании и антонимическом переводе коррекция структуры дискурса является минимальной (см. § 2.3.5.3).

Итак, расподобление повторов реализуется на основе самых разных видов семантической связи (логики, аналогии и ассоциации) и отражает **установку на экспликацию смыслов, производимых вербальными и невербальными элементами аудиовизуального дискурса.**

2.3.6.1.2. Конвергенция высказываний через повторение

Конвергенция высказываний через повторение заключается в некритическом сближении речевых ходов, отличающихся в оригинале по содержанию и риторической роли, и их представлении в переводе в виде высказываний, связанных РО повтора.

Согласно нашей гипотезе, в основе уподобления через повторение лежит следующая особенность когнитивного механизма синтагматического вербального ассоциирования. Как правило, предъявление высказывания-стимула вызывает в сознании интерпретатора множество вариантов перевода, но для воспроизведения отбирается только одна реакция, а остальные связи затормаживаются. Однако в некоторых случаях следовой стимульный материал на АЯ не нейтрализуется, а

наоборот приобретает большее сигнальное значение, чем актуально звучащая речь. В результате в РЯ обнаруживается не перевод соответствующей фразы на АЯ, а точное или почти точное воспроизведение предшествующего или последующего речевого хода.

Анализ КВП с АЯ на РЯ в модусе дублирования показывает, что конвергенция через повторение в равной степени затрагивает высказывания, расположенные дистантно и контактно. В большинстве примеров в РЯ образуются двукратные повторы. Преимущественно конвергенция обуславливается дискурсивным фактором и его сочетанием с семиотическим и/или субъективно-интерпретационным.

Конвергенция через дистантный двукратный повтор представлена в примере 30 (*Can I ask you a couple of questions? — <...> Hi! — Hi! — Yeah. → Не уделите мне минуту? — <...> Да. — Да? — Да.*). РА приветствия, следующий за запросом на установление контакта, уподобляется дальнейшему утвердительному ответу. В данном случае конвергенция через повторение сочетается с типизацией интерактивной схемы (см. § 2.3.6.1.5), что подтверждает диффузный характер выделяемых подтипов.

Помимо точного повторения, при конвергенции может быть использовано неточное повторение, что сближает подтип со смысловым соотношением (см. § 2.3.6.1.3).

Пример 54

<p>K1, 100: Call for Team: AJ/ Сбор команды: Эй- Джей, 00:31:19</p>	<p>(1) AJ: (hidden) You know, Harry, (on) there are only, / five words I want to hear from you right now. (off) (on: Harry's skeptical face (2)) Those words are, you know: (on) “AJ, I really look up to you. You’ve been a hero of mine for a long time. And I’m very impressed with your work. (off) (on: Harry's <u>skeptical face (2)) I’m emotionally closed off.”</u></p>	<p>(1) ЭЙ-ДЖЕЙ: (н/с) Я хотел бы (в/к) услышать пять слов. Всего только пять слов. (з/к) (в/к: Хэрри (2) со скептическим выражением лица) И вот каких: (в/к) «Эй-Джей, я восхищаюсь тобой. Я считаю тебя героем. Мне нравится, как ты работаешь. <u>(з/к) (в/к: Хэрри (2) со скептическим выражением лица) Я вот-вот лопну от восторга».</u></p>
---	--	--

В примере 54 говорящий перечисляет высказывания, которые хотел бы услышать от собеседника. Первые три фразы номинируют положительную оценку адресата и объединены РО повтора-переформулировки (ассертивы-констатации *AJ, I really look up to you. You've been a hero of mine for a long time. And I'm very impressed with your work.*). Четвертая дискурсивная единица, содержащая отрицательную характеристику адресанта, связывается с предыдущими РО помехи (obstacle) (ассертив-констатация *I'm emotionally closed off.*).

В переводе структура реплики изменена. Речевые шаги уподобляются по смыслу (*AJ, I really look up to you. You've been a hero of mine for a long time. And I'm very impressed with your work. I'm emotionally closed off.* → *Эй-Джей, я восхищаюсь тобой. Я считаю тебя героем. Мне нравится, как ты работаешь. Я вот-вот лопну от восторга.*). Помимо следового действия предшествующих стимулов, на перевод влияет семиотический фактор, а именно внимание к кинесике адресата (слова о восторженности накладываются на изображение слушающего, взгляд которого наполнен скептицизмом и презрением, что создаёт комический эффект). Кроме того, произведённое прогрессивное преобразование смягчает конфликтность риторики (сохраняется только признание положительных качеств референта), что свидетельствует о субъективной интерпретации образа киноперсонажа.

Конвергенция может приводить и к ролевой перестройке дискурса (см. пример 66).

Конвергенция через повторение наряду со смысловым соотнесением (см. § 2.3.6.1.3) позволяет говорить о наличии **установки на смысловое сближение высказываний**.

2.3.6.1.3. Смысловое соотнесение высказываний

Смысловое соотнесение высказываний состоит в том, что структура кинодискурса изменяется в результате уподобления смежных речевых шагов по композиционной роли и/или содержанию. Эта техника преимущественно мотивируется сочетанием дискурсивного фактора и субъективной интерпретации.

Пример 55

<p>K5, 68: Selection: Choice of Target/ Отбор: Выбор цели, 00:27:38</p>	<p>(1) EDWARDS: (on) And I saw little Tiffany. I'm thinking, you know, eight-year-old white girl, middle of the ghetto, (off) (on: fellow recruits) bunch of monsters, this time at night, with quantum physics book? (on: figure of a girl with book on physics) She's about to start some shit, Zed. (on) She's about eight years old. Those books Are WAY too advanced for her. (off) (on: <u>Zed</u>) If you ask me, I'd say she's up to something. <u>(on) And to be honest, I'd appreciate it if you eased up off my back about it.</u></p>	<p>(1) ЭДВАРДС: (в/к) Тут увидел Тиффани. И подумал, что делает белая девочка ночью в гетто (з/к) (в/к: другие экзаменуемые) среди толпы монстров с учебниками по квантовой физике? (в/к: фигура девочки с книгами по физике) Она явно замыслила недоброе. (в/к) Ей на вид лет восемь — не по возрасту предмет. <u>(з/к) (в/к: Зед) И я решил: она не та, кем кажется. (в/к) А вообще не допытывайтесь — просто сработал инстинкт.</u></p>
---	--	--

В примере 55 коммуникант 1 объясняет, как выбрал мишень для выстрела (девочка показалась опасной по ряду признаков), и просит подтвердить справедливость решения. В переводе структура реплики изменена: к комментарию-разъяснению присоединен не запрос подтверждения истинности посылок (директив-реквизитив *And to be honest, I'd appreciate it if you eased up off my back about it.*), а дополнительный комментарий-разъяснение (ассертив-констатация *А вообще не допытывайтесь — просто сработал инстинкт.*).

Потенциал ситуативной перестройки дискурса создаёт синтагматическая ассоциация дискурсивных единиц: под влиянием предшествующих речевых шагов последнее высказывание оформляется как ещё одна причина. Кроме того, сказывается субъективная интерпретация образа киноперсонажа (если в АЯ полицейский руководствуется только доводами разума и нуждается в подкреплении выводов извне, то в переводе на РЯ отражается транслируемая в кинодискурсе самоуверенность киногероя и его склонность полагаться на внутреннее чутьё).

Отметим и другую модификацию. Реплика экспрессивно маркирована: говорящий дважды повторяет аргументы и вывод. В переводе тождественные ассертивные высказывания расподобляются через антонимический перевод (*She's*

about to start some shit, Zed. <..> If you ask me, I'd say she's up to something. → Она явно замыслила недоброе. <..> **И я решил: она не та, кем кажется.**).

Смысловое соотнесение может приводить не только к ситуативной, но и ролевой перестройке дискурса (см. пример 63 с подменой адресата: *(to 3) He has a girlfriend and he loves her.* — <...> — *(to 2) Get him. Get him. Get him. Get him.* → (к 3) *Тили-тили-тесто, жених и невеста.* — <...> — (к 3 и 4) **У. Девчонка. Девчонка. Джозл и девчонка. Джозл и девчонка.**).

Представляется, что смысловая соотнесённость возникающего высказывания-ассоциата с другими элементами дискурса может иметь определяющее значение в случаях, осложненных семантической контаминацией оригинала (см. § 2.3.5.2.5, § 2.3.5.2.6 и § 2.3.6.1.6).

Смысловое соотнесение наряду с конвергенцией через повторение (см. § 2.3.6.1.2) позволяет говорить о наличии **установки на смысловое сближение высказываний**.

2.3.6.1.4. Вербализация аудиовизуального ряда

Вербализация аудиовизуального ряда состоит в том, что композиционная роль и смысл дискурсивного элемента пересматриваются в результате словесной объективации некоторого невербального раздражителя, находящегося в поле восприятия интерпретатора. Активация данного механизма, главным образом, происходит под действием дискурсивного фактора, семиотического детерминанта и субъективной интерпретации. Чаще всего словесное описание в обход актуально звучащей речи получает кинесика, а именно жесты внутреннего состояния и регулирующие жесты.

Пример 56

К3, 56: Talk to the friends: Fight over the Envelop/ Разговор с друзьями: Ссора из-за конверта, 000:24:17	(1) ROB: (off) (off) (on: Carrie throws pieces of laundry at Rob) What are you...? (2) CARRIE: <u>(hidden) (empties the laundry basket over Rob) That's YOUR laundry!</u> (1) ROB: (off) (on: Carrie leaves the room) That's great. That's good.	(1) РОБ: (з/к) (в/к: Кэрри кидает в Роба бельё) Ты что...? (2) КЭРРИ: <u>(н/с) (переворачивает на Роба корзину с бельём) Да пошёл ты!</u> (1) РОБ: (з/к) (в/к: Кэрри уходит из комнаты) Прекрасно. Замечательно.
---	---	---

В примере 56 собеседники (семейная пара) вступают в конфронтацию. Из-за невозможности переубедить оппонента словесно коммуникант 1 (жена) переходит к физическому воздействию (жест внутреннего состояния гнева «бросить в противника чем-либо»). На возмущение коммуниканта 2 (мужа) (уточняющий вопрос с действительной иллюзией побуждения к прекращению действия *What are you [doing]?*) коммуникант 1 даёт формальное разъяснение (ассертив-констатация [*I'm giving things back to you because*] *that's your laundry!* сопровождается жестом крайнего раздражения «перевернуть на противника корзинку с бельём»). Затем коммуникант 1 разрывает контакт (демонстративно покидает комнату) под комментарий коммуниканта 2 (РА оценки *That's great. That's good*).

В переводе структура коммуникации изменена: вместо буквального ответа на вопрос (*That's your laundry!*) используется экспрессив-инвектив (*Да пошёл ты!*).

Перестройка дискурса обусловлена тем, что актуально звучащее высказывание вытесняется вербализацией наблюдаемой кинесики говорящего (жест крайнего раздражения «перевернуть на противника корзинку с бельём» истолковывается интерпретатором как прямое грубое оскорбление). Эта трактовка мотивируется общим конфликтным характером риторики и следующим за репликой коммуникативным ходом — прекращением общения. Кроме того, надо отметить своеобразие трактовки образа киноперсонажа (если в АЯ жена демонстрирует пассивно-агрессивное поведение, то в РЯ она не сдерживает своих эмоций и позволяет себе брань в адрес мужа). Примечательно, что сходная интерпретация (*¿Por qué no te vas al diablo?* букв. 'Почему бы тебе не пойти к чёрту?') зафиксирована в версии, дублированной на испанский язык для стран Латинской Америки. Это позволяет предположить влияние культурологического фактора, а именно национальных различий в проявлении эмоций.

Как видно, перестройка дискурса по принципу вербализации характеризуется смещением фокуса аудиовизуального фрагмента, но в ряде ситуаций отмечается полное переосмысление его содержания.

Пример 57

K6, 44: Clinics: Invitation/ Клиника: Приглашение, 00:21:05	(1) CAESAR: (on) (signs) (mute) (2) CAROLINE: (on) Okay. What's he saying, now? (3) WILL: (on) Um,/ well,/ he thinks that/ you and I should have dinner together. (2) CAROLINE: (on) (opens her mouth in wonder) (nods) (mute) (1) CAESER: (on) (makes a sign that Will is a good guy) (mute) (3) WILL: <u>(on) I know...</u> (laughs) (shakes his head) (pulls his hands aside)	(1) ЦЕЗАРЬ: (в/к) (жестикулирует) (б/г) (2) КЭРОЛАЙН: (в/к) Так-так. Что же он сейчас сказал? (3) УИЛЛ: (в/к) (вздыхает)/ Ну,/ он хочет,/ чтобы Вы с нами пообедали. (2) КЭРОЛАЙН: (в/к) (открывает рот от удивления) (кивает) (б/г) (1) ЦЕЗАРЬ: (в/к) (делает знак о том, что Уилл хороший парень) (б/г) (3) УИЛЛ: <u>(в/к) Я не знаю, но...</u> (смеётся) (отрицательно качает головой) (разводит руки в стороны)
--	--	---

В примере 57 коммуникант 1 (шимпанзе), пользуясь жестовым языком, предлагает коммуниканту 2 (девушке-врачу) сходить на ужин с коммуникантом 3 (воспитателем). Невербальная реакция удивления собеседницы находит понимание у коммуниканта 3 (ассертив-констатация *I know [this is surprising]*). дополняется жестами «отрицательно качать головой» и «развести руками», передающими внутреннее состояние непричастности).

В переводе структура дискурса изменена. Заключительная реплика коммуниканта 3 представлена не как комментарий-восприятие, а как комментарий-побуждение, соотносимый с предложением коммуниканта 1 (*Ну, он хочет, чтобы Вы с нами пообедали. <...> Я не знаю, [согласитесь ли Вы], но, [может быть, нам и правда пообедать вместе?].*).

Потенциал дискурсивного преобразования обусловлен актуализацией наблюдаемой кинесики и прогрессивным влиянием предшествующей реплики. Смыслы, выражаемые невербальными элементами, пересматриваются (жесты «отрицательно качать головой» и «развести руками» интерпретируются не как сигналы непричастности, а как отражение неуверенности). На такое истолкование влияет субъективная трактовка образа киноперсонажа (если в АЯ молодой человек не инициативен, то в РЯ киногерою приписывается заинтересованность).

2.3.6.1.5. Типизация интерактивной схемы

Типизация интерактивной схемы подразумевает повышение в переводе степени связанности дискурсивных единиц и выражается в ориентированности на образование релевантной смежной пары. Эта тенденция определяется совместным действием дискурсивного и субъективно-интерпретационного факторов.

Пример 58

K2, 83: Outside: Reunion with Jason/ На улице: Джейсон нашёлся, 00:21:16	(1) LILY: (hidden) (hugs Jason) Oh! (2) JASON: (hidden) (hugs Lily) I'm sorry, babe. (1) LILY: (hidden) (hugs Jason) Where were you? (2) JASON: (hidden) (hugs Lily) I'm so sorry.	(1) ЛИЛИ: (н/с) (обнимает Джейсона) О Джейсон! (2) ДЖЕЙСОН: (н/с) (обнимает Лили) Прости, детка! (1) ЛИЛИ: (н/с) (обнимает Джейсона) Где ты был? (2) ДЖЕЙСОН: (н/с) (обнимает Лили) Девчонка упала.
---	---	---

В примере 58 коммуниканты 1 и 2 воссоединяются после того, как потеряли друг друга в толпе, покидая здание. На запрос коммуниканта 1, нацеленный на выявление обстоятельств произошедшего (локативный вопрос с иллюкуцией причинного вопроса *Where were you?*), коммуникант 2 повторяет свою предшествующую реплику (экспрессив-извинение *I'm so sorry.*).

В РЯ дискурс преобразуется. Нерелевантный запросу ответ замещается релевантным (*Where were you? — I'm so sorry. → Где ты был? — [Отстал, потому что] девчонка упала.*).

Помимо дискурсивного фактора, действует субъективно-интерпретационный детерминант, а именно усмотрение в киноперсонаже ряда положительных качеств (если в АЯ отвечающий не может сфокусироваться, то в РЯ он мыслит яснее и объясняет свою задержку необходимостью помочь человеку).

Трактовка поведения киноперсонажа в РЯ не соответствует трактовке в АЯ, но она совпадает с описанием события, данным в киносценарии (ср.: *Boom. The whole building shakes. People lose their footing, a girl falls down — Jason pulls her back to her feet — the crowd pushes forward, taking stairs two, three at a time —* [Goddard, 2007, p. 35]. Это позволяет сделать вывод о потенциале влияния на перевод фактора знакомства с первоисточником, особенно важного для кинодискурсов, в основе которых лежат литературные произведения.

Направленность на формирование релевантных смежных пар проявляется и при использовании других приёмов нелинейного перевода. Так, в примере 8 (*‘всхлипывает’* — *He’s gone.* → *Что с ним?* — *Он погиб.*) субституция вызвана интерпретацией двух исходно параллельных комментариев как вопросно-ответного единства, а в примере 12 (*All right, get out of here.* — *‘уходит’* → *Ладно, иди!* — *Спасибо.*) исполнение просьбы определяет добавление реакции благодарности. Обобщённо такие случаи свидетельствуют о наличии **установки на усиление взаимозависимости между коммуникативными ходами.**

2.3.6.1.6. Осложнение семантической контаминацией

Ещё одним триггером ситуативной перестройки дискурса является **семантическая контаминация исходного англоязычного высказывания.** Как правило, в таких случаях модификация композиционной роли и смысла фрагмента является результатом совместного влияния вербального, аудиовизуального и идейно-художественного контекстов, то есть комплекса факторов лингвистического, семиотического, дискурсивного и субъективно-интерпретационного свойства. Чаще всего семантическая контаминация связана с явлением паронимии. Как отмечалось в § 2.3.5.2.6, в работе к паронимическими относятся любые созвучные высказывания независимо от происхождения.

Пример 59

<p>K1, 353: Rig Explosion: Gas Pocket/ Взрыв установки: Газовый карман, 01:57:21</p>	<p>(1) MAX: (on) (in the cabin) (fire breaks out of the well) Oh Jesus, I’m cooking! (2) HARRY: (on) Max, get out there! (3) ROCKHAUND: (hidden) This is it! (1) MAX: (off) (on: fire breaks out of the well) Har- (on) (in the cabin) -r- (off) (on: Harry is knocked by an explosion) -ry! (on) (in the cabin) <u>I’m bailing!</u> (off) (on: the explosion lifts up the rig) (mute)</p>	<p>(1) МАКС: (в/к) (в кабине) (из скважины вырывается пламя) О боже, я спёкся! (2) ХЭРРИ: (в/к) Макс, вылезай! (3) РОКХАУНД: (н/с) Конец всему! (1) МАКС: (з/к) (в/к: из скважины вырывается пламя) А! (в/к) (в кабине) Хэ- (з/к) (в/к: Хэрри отбрасывает взрывом) -рри! <u>(в/к) (в кабине) Жар- (з/к) (в/к: установку подбрасывает вверх от взрыва) -ко!</u></p>
--	---	---

В примере 59 коммуникант 1 находится в кабине буровой установки, которую охватил огонь от взрыва газа в скважине. В переводе композиционная

структура фрагмента изменена. В АЯ заключительный речевой шаг является комментарием о конце участия в операции (ассертив-констатация процесса с иллокуцией закрытия коммуникации *I'm bailing!*). В РЯ последние слова переданы комментарий о физиологическом ощущении (ассертив-восклицание *Жарко!*), связанный РО повтора-переформулировки с более ранней репликой.

Потенциал перестройки дискурса создаёт фонетическое сходство в АЯ двух глаголов: глагола, употребленного в значении, характерном для американского варианта, и общеупотребительного глагола (глаголы *bail* [baɪl] mainly US 'to stop doing or being involved with something' и *boil* [boɪl] 'to reach the temperature at which a liquid starts to turn into a gas' являются созвучными лексическими единицами с дифференциатором в один звук). Смещение значений обусловлено не только формальным подобием предикатов, но и близостью семантики возникшего высказывания-ассоциата и предшествующей реплики говорящего (если высказывания *Oh Jesus, I'm cooking!* и *I'm bailing!* не обнаруживают содержательной общности, то пара *Oh Jesus, I'm cooking!* и *I'm boiling!* может быть соотнесена по наличию интегральной семы «испытывать перегрев»). Поддержку парониму также оказывают невербальные стимулы (взрывы и пламя). Кроме того, нельзя исключать фактор источника: искажение слухового восприятия могло иметь место при подготовке монтажного листа, на который переводчик опирался в процессе работы.

Помимо паронимической аттракции, семантическая контаминация может мотивироваться актуализацией и других связей, например, эпидигматических.

Пример 60

<p>K4, 81: Press- conference: Coulson/ Пресс- конференция: Колсон, 00:43:53</p>	<p>(1) COULSON: (on) I'm agent Phil Coulson, with the Strategic Homeland Intervention, Enforcement and Logistics Division. (handles pepper his card) (2) PEPPER: (on) That's quite mouthful. (1) COULSON: (on) I know. <u>We're working on it.</u></p>	<p>(1) КОЛСОН: (в/к) Я агент Фил Колсон из Шестой интервенцированной тактико-оперативной стратегической службы. (даёт Пеппер визитную карточку) (2) ПЕППЕР: (в/к) Язык сломать можно. (1) КОЛСОН: (в/к) Я знаю. <u>Дело привычки.</u></p>
---	---	--

В примере 60 коммуникант 1 представляет себя (ассертив-идентификация *I'm agent Phil Coulson, with the Strategic Homeland Intervention, Enforcement and Logistics Division.*). В ответ коммуникант 2 отмечает сложность воспроизведения названия организации (ассертив-констатация оценки *That's quite mouthful.*). Коммуникант 1 соглашается с этим (ассертив-констатация знания *I know.*) и утверждает, что название прорабатывается (ассертив-констатация процесса *We're working on it.*).

В переводе принцип организации реактивной реплики коммуниканта 2 изменяется: речевые шаги, связанные в АЯ РО причины и следствия (ядро-комментарий *I know [that's quite mouthful].* + сателлит-результат *We're working on it.*), переосмысляются как связанные РО контраста ('сложно, но можно привыкнуть': ядро-комментарий *Я знаю, [что язык сломать можно].* + ядро-комментарий *[Но это] дело привычки.*).

Потенциал модификации структуры и смысла определяется несколькими факторами, действующими совместно. Прежде всего, отмечается семантическая контаминация оригинала, вызванная полисемией (если в АЯ глагол *work* реализует значение 'to spend time repairing or improving something', то в РЯ актуализируется значение 'to practice something in order to acquire or polish a skill'). На выбор лексико-семантического варианта (*отрабатывать* 'совершенствовать, приводить в готовый, законченный вид' vs. 'упражняться') влияет семиотический фактор — звучание предшествующей реплики говорящего (коммуникант 1 выговаривает сложное название организации в хорошем темпе и без запинок). Интерпретатор отталкивается от высказывания-ассоциата и делает субъективный логический вывод (работа над произношением приводит к формированию привычки). Анализируемый обмен репликами находит продолжение в одной из минисцен заключительной части кинофильма: в такте на 01:54:42 сообщается, что для названия организации теперь используется аббревиатура (*Just call us SHIELD.* → *Просто «Щит».*). Однако перевод на РЯ не учитывает эту взаимосвязь и выполняется с опорой на данные, ограниченные непосредственным слуховым восприятием.

2.3.6.1.7. Связанная перестройка дискурса

Связанное дискурсивное преобразование характеризуется отказом от следования номинативной и коммуникативной линии развития дискурса, предложенной в оригинале, в результате подстройки под другие изменения, внесённые при переводе.

Характерный случай такого согласования описан в примере 30 (*Hi! — Hi! → Да. — Да?*), где второй фатический элемент из обмена приветствиями замещается переспросом в результате подстройки под модифицированный первый элемент.

Связанный характер могут носить и другие коммуникативно-интерпретативные приёмы, не ведущие к перестройке дискурса, что иллюстрирует целый ряд случаев, в частности:

- в примере 24 (*Jacobs made me put down the other twelve. I'm done. → Мне велено усыпить двенадцать остальных. Я нас.*) варьирование содержания шага причины ведёт к антонимической модуляции шага следствия;

- в примере 29 (*If you were half the man I am. — What are you talking about? I am half the man that you are. → Я стою двух таких, как ты. — Как считать. Если на вес, то стоишь, да.*) конверсная модуляция стимула ‘адресат’ → ‘говорящий’ ведёт к конверсной модуляции реакции ‘говорящий’ → ‘адресат’;

- в примере 30 (*Can I ask you a couple of questions? — <...> Okay. Go! → Не уделите мне минуту? — <...> Конечно. Я готов.*) конверсная модуляция стимула ‘говорящий’ → ‘адресат’ ведёт к конверсной модуляции реакции ‘адресат’ → ‘говорящий’;

- в примере 45 (*A little ostentatious, don't you think? — What was I thinking? You're usually so "discreet." → Как-то он мрачноват. — О чём я думал? Обычно у нас всё “весёленькое”.*) варьирование по контрасту сути стимула-претензии (‘слишком броско’ → ‘слишком мрачно’) ведёт к варьированию по контрасту сути реакции признания вины (‘виноват, не учёл, что обычно расцветка скромная’ → ‘виноват, не учёл, что обычно расцветка яркая’).

Отличие применения этих приёмов перевода от собственно связанного дискурсивного преобразования состоит в том, что, несмотря на модификацию смысла, композиционно кинодискурс на РЯ развёртывается в соответствии с оригиналом.

Заметим, что в КВП с АЯ на РЯ в модусе дублирования встречаются комплексные связанные преобразования дискурса, которые составляют **приём компенсации** (§ 2.3.8).

2.3.6.2. Ролевое преобразование дискурса

Ролевое преобразование дискурса (переназначение коммуникативных ролей) заключается в изменении композиции дискурса и частичной или полной модификации его смыслового содержания в результате назначения участникам ситуации отличных от оригинала коммуникативных ролей.

2.3.6.2.1. Подмена адресата

Подмена адресата обнаруживается при передаче высказываний в аудиовизуальных фрагментах, в которых во взаимодействие включены несколько участников.

Пример 61

К6, 14: Presentation: Catching the Ape/ Презентация: Поимка шимпанзе, 00:06:19	(1) BRIGHT EYES: (on) (exits the cage) (mute) (2) FRANKLIN: (on) (to Donnie (3)) Round the neck, Donnie, round the neck <u>(hidden) (closes the cage) (to Donnie (3)) Round the neck, round the neck!</u>	(1) ЯСНОГЛАЗКА: (в/к) (вылезает из клетки) (б/г) (2) ФРЭНКЛИН: (в/к) (Донни (3)) Давай-давай, Донни! Донни, держи её за шею! <u>(н/с) (закрывает клетку) (Ясноглазке (1)) Спокойно, Ясноглазка!</u>
---	---	---

В примере 61 коммуникант 2 координирует действия коммуниканта 3 (коллеги-лаборанта) в момент попытки поймать участника события 1 (шимпанзе) (директив-инструкция [*Hold the ape*] *round the neck!* экспрессивно маркируется повтором). В переводе первое побуждение в соответствии со схемой оригинала обращено к коммуниканту 2, в то время как второе — к участнику 1 ((*to 3*) (*Round the neck, Donnie, round the neck!* + (*to 3*) ***Round the neck, round the neck!*** → (к 3) *Давай-давай, Донни! Донни, держи её за шею!* + (к 1) ***Спокойно, Ясноглазка!***).

Потенциал перестройки дискурса определяются рядом причин. Во-первых, смещение фокуса, связанное с подменой адресата, мотивируется семиотическим детерминантом, а именно наличием выраженной кинесики конкурирующего адресата на фоне реального собеседника (шимпанзе не просто сопротивляется, а переходит в атаку на лаборанта). Во-вторых, изменение обусловлено особенностями организации дискурса: тенденцией к диверсификации идентичных коммуникативных единиц. В-третьих, имеет место субъективная интерпретация образов киноперсонажей (если в АЯ говорящий видит партнера только в одном собеседнике, то в РЯ в коммуникацию в равной степени включаются все участники события).

В комбинации семиотического, дискурсивного и субъективно-интерпретационного условий, типичных для подмены адресата, может отмечаться актуализация иконики, хотя и значительно реже кинесики.

Пример 62

K6, 54: Confession: Forest Reserve/ Признание: Заповедник, 00:25:47	(1) WOMAN: <u>(on) (walks with her family (2)) (to Will, Caroline and Caesar (3)) (smiles) Hi!</u> (stops smiling, holds her dog by the harness) Is that a chimpanzee?	(1) ЖЕНЩИНА: <u>(в/к) (гуляет с семьёй (2)) (с семье (2)) (улыбается) Красота!</u> (перестает улыбаться, придерживает за поводок собаку) Это что, шимпанзе?
--	---	--

В примере 62 в парке пересекаются две группы гуляющих. До того как вторая группа (Уилл, Кэролайн и шимпанзе Цезарь) появляются в кадре, лидер первой группы, коммуникант 1 (женщина), здоровается (экспрессив-приветствие *Hi!*), а затем отмечает что-то необычное (верификативно-уточняющий вопрос *Is that a chimpanzee?*).

В переводе приветствие, обращённое к прохожим (*Hi!*), замещается эмотивно-оценочным восклицанием, обращённым к семье (*Красота!*).

Интерпретация речевой ситуации связана со смещением фокуса внимания с события встречи на иконический статический элемент (природу заповедника) и тех потенциальных адресатов, которые находятся в поле зрения интерпретатора (семью). Также действует дискурсивный фактор: резкость начала коммуникации, наблюдаемая в АЯ, смягчается через интерпретацию открывающей минисцену

реплики как состоящей из двух речевых шагов, один из которых относится к внутригрупповому общению, а второй — к межгрупповому. Кроме того, образ киногероини получает субъективную трактовку (в отличие от АЯ в РЯ она представляется менее учливой и более эмоциональной).

Как показано, в большинстве ситуаций подмена адресата характеризуется смещением смыслового фокуса в рамках аудиовизуального фрагмента, однако в некоторых случаях имеет место полное переосмысление минисцены.

Пример 63

<p>К3, 194: Childhood: Freddy/ Детство: Фредди, 01:12:36</p>	<p>(1) BOYS: (off) (on: Clem takes Joel away) Uh, uh. (2) FREDDY: (off) (on: Clem and Joel go away) <u>He has a girlfriend and he loves her.</u> (3) JOEL: (on) (goes back) Wait, what am I doing? You know, Freddy, you don't scare me anymore... (Freddy twists Joel's arm and strikes him down) Ah. (4) CLEM: [(on) (comes up to Joel who is held down and kicked by Freddy) Joel. Joely, get up. Come on. (casts a glance at the boys) <u>It's not worth it. (helps Joel to stand up) They're NOT worth it, Joel.]</u> (1) BOYS: [(hidden) (to Freddy) Get him. Get him. Get him. Get him.].</p>	<p>(1) МАЛЬЧИКИ: (з/к) (в/к: Клем уводит Джоэла) Фу. (2) ФРЕДДИ и (1) МАЛЬЧИКИ: (з/к) (в/к: Клем и Джоэл уходят) <u>Тили-тили-тесто, жених и невеста.</u> (3) ДЖОЭЛ: (в/к) (идёт назад) Постой, почему я убегаю? Знаешь, что Фредди, ты меня больше не испу... (Фредди выворачивает Джоэлу руку и валит его на землю) Ай. (4) КЛЕМ: [(в/к) (подходит к Джоэлу, которого Фредди повалил на землю и пинает) Джоэл. Джоэл, вставай. Вставай. (кидает взгляд на мальчиков) <u>Они дураки. (помогает Джоэлу подняться) Они все дураки.]</u> (1) МАЛЬЧИКИ: [(н/с) (Джоэлу и Клем) У. Девчонка. Девчонка. Джоэл и девчонка. Джоэл и девчонка.]</p>
--	--	--

В примере 63 участники ситуации 3 (Джоэл) и 2 (Фредди) развязали драку. Подруга коммуниканта 3 не считает выяснение отношений нужным (эмотивно-оценочные ассертивы *It's not worth it. They're not worth it.*), в то время как группа поддержки коммуниканта 2 настаивает на борьбе (директив-призыв *Get him.* экспрессивно маркирован повтором).

В РЯ реплика приятелей полностью переосмыслена. Повторяющиеся побуждения коммуниканта 2 замещаются инвективами в адрес коммуниканта 3 и его защитницы ((to 2) *Get him. Get him. Get him. Get him.* → (к 3 и 4) *У. Девчонка. Девчонка. Джозл и девчонка. Джозл и девчонка.*).

Подмена собеседника объясняется типичным набором актуализаторов. Интерпретацию определяет семиотический детерминант — визуальная доминанта видеоряда (на протяжении всего такта в центре кадра находятся не дерущиеся, а именно девочка, которая в итоге уводит друга). Также на перевод влияет дискурсивный фактор, а именно направленность на смысловое сближение реплик (выкрики соотносятся с более ранним речевым ходом — реакцией на появление девочки — комментарием-инвективом *He has a girlfriend and he loves her.*, который адаптируется с помощью культурного аналога *Тили-тили-тесто, жених и невеста.* с расширением количества говорящих). Кроме того, образы киноперсонажей получают субъективную интерпретацию (если в АЯ мальчики сосредоточены на драке и своём фаворите, то в РЯ им приписывается фокусировка на понижении статуса соперника путём высмеивания дружбы с девочкой).

Отметим и другие преобразования, наблюдаемые в реплике коммуниканта 4 (девочки).

Во-первых, это антонимический перевод (*They're not worth it.* → *Они все дураки.*). Он реализуется по принципу субъективной трактовки оценки ('сдержанное замечание' → 'прямое оскорбление') в связи с лингвистическим фактором (идиоматичностью фразы на АЯ), культурологическими особенностями (отнесённостью речи к детскому социолекту, для которого в ситуации ссоры свойственны резкость суждений и разговорно-сниженный регистр), и форматными ограничениями (небольшим временем звучания).

Во-вторых, это каузальная модуляция по принципу объяснения (*It's not worth it.* → *Они дураки.*: выяснение отношений не стоит усилий и времени, потому что приятели глупые). Изменение вызывает тот же набор факторов, а также семиотический детерминант (внимание к окулесике говорящего — жесту

«бросить взгляд», объективируемому как дейктическое указание «они») и дискурсивный аспект (регрессивное влияние шага из связки).

Возвращаясь к подмене адресата, подведем итог: потенциал переназначения собеседника определяется совместным действием аудиовизуального, вербального и идейного контекстов, в которых в рамках некоторого общего взаимодействия конкурирующий адресат оттягивает внимание интерпретатора на себя в силу более интенсивной выделенности аудиовизуальными средствами по сравнению с актуальным адресатом.

2.3.6.2.2. Подмена говорящего

Подмена говорящего характеризуется тем, что при переназначении адресанта смысловое содержание реплики полностью или почти полностью сохраняется. Как правило, данное отклонение от исходного принципа развёртывания кинодискурса обеспечивает семиотическим условием (нахождением действующих лиц в ракурсах, отличных от «в кадре»), дискурсивным фактором (принадлежностью участников коммуникации к одной группе) и субъективной интерпретацией минисцены. Помимо перечисленных факторов, при рассмотрении случаев, связанных с подменой говорящего, нельзя исключать предпереводческий фактор: неверная идентификация голоса могла иметь место при подготовке монтажного листа, на который переводчик опирался в процессе работы.

Пример 64

K1, 365: Help: Meeting/ Подмога: Встреча, 02:01:44	(1) BEAR: (hidden) (on: AJ gets out of the all-terrain vehicle) Yo, Harry! <u>[You're awesome, baby!]</u> (2) AJ: <u>[(hidden) (mute)]</u> (3) ANDROPOV: <u>(off) (on: AJ is out of the all-terrain vehicle) (mute)</u>	(1) БУГАЙ: (н/с) (в/к: Эй-Джей выбирается из вездехода) Эй, Хэрри, привет! <u>[(б/г)]</u> (2) ЭЙ-ДЖЕЙ: <u>[(н/с) Хей-хей-хей!]</u> (3) АНДРОПОВ: <u>(з/к) (в/к: Эй-Джей выбрался из вездехода)</u> <u>Отлично!</u>
--	---	---

В примере 64 группе 1 (экипажу вездехода, состоящему из трех человек) удалось добраться до группы 2 (бурильщиков на площадке). Коммуникант 1, член первой команды, рад встрече с руководителем миссии (экспрессив-приветствие *Yo, Harry!* + эмотивно-оценочный ассертив-восклицание с иллюкуцией установления контакта *You're awesome, baby!*).

В переводе реплика коммуниканта 1 сокращается. Из двух речевых шагов, выполняющих фатическую функцию, воспроизводится только первый ((1): *Привет, Хэрри!*), а второй «передаётся» другому представителю группы — коммуниканту 2 ((2): *Хей-хей-хей!*). Это преобразование структуры дискурса обеспечивается семиотическим детерминантом (киноперсонажи находятся в ракурсе «несинхрон», и их артикуляция не видна) и дискурсивным фактором (отнесённостью участников ситуации к одной команде). Кроме того, сказывается субъективная интерпретация кинофрагмента (момент воссоединения рассматривается как событие важное для всего экипажа). Своеобразие трактовки обуславливает добавление в ракурсе «за кадром» реплики коммуниканта 3 — третьего пассажира вездехода ((3): *Отлично!*). Подобного рода «перекличка», выражающая в подмене адресантов и/или добавлениях, дающая возможность каждому участнику события внести свой вклад в коммуникацию, встречается и в других примерах массовых сцен.

При переназначении говорящего может отмечаться модификация содержания реплики.

Пример 65

<p>K1, 256: Slingshot: Connection Restored/ Виток: Выход на связь, 01:23:27</p>	<p>(1) OPERATOR: <u>[(vo) (on: Grace sits at the table) We have acquisition of signal (on: Truman, Clark and the staff in the fight control room) from Independence and Freedom.]</u> (2) SHARP: <u>[(vo) (mute) (on: Truman, Clark and the staff in the fight control room) (mute)]</u></p>	<p>(1) ОПЕРАТОР: <u>[(з/г) (в/к: Грейс сидит за столом) (б/г) (в/к: Труман, Кларк и персонал в зале управления полётами) (б/г)]</u> (2) ШАРП: <u>[(з/г) (в/к: Грейс сидит за столом) Хьюстон, говорит «Свобода»! Говорит «Свобода»! (в/к: Труман, Кларк и персонал в зале управления полётами) Всё в порядке.]</u></p>
---	--	--

В примере 65 коммуникант 1 (оператор) сообщает о восстановлении связи с шаттлами (ассертив-констатация *We have acquisition of signal of Independence and Freedom.*). В РЯ говорит коммуникант 2 (один из пилотов), из-за чего смысл реплики скорректирован (ассертив-идентификация *Хьюстон, говорит «Свобода»! Говорит «Свобода»!* + ассертив-оценка положения дел *Всё в порядке.*).

Изменение структуры дискурса обусловлено семиотическим детерминантом (киноперсонажи находятся вне кадра), дискурсивным фактором (отнесённостью обоих участников к группе владеющих информацией о налаживании контакта), а также субъективной интерпретацией минисцены (если в АЯ кинозрители получают сведения о двух экипажах, то в РЯ сохраняется интрига: на некоторое время судьба второго корабля остается неизвестной).

Итак, подмена говорящего свойственна массовым сценам, где в условиях, когда артикуляция актуального и конкурирующего коммуникантов не видна, реплика одного представителя группы может быть передана другому на основании субъективного наделения киноперсонажей правом слова.

2.3.6.2.3. Подмена говорящего и адресата

Одновременная подмена говорящего и адресата характеризуется импликацией высказывания актуального адресанта и экспликацией высказывания другого участника ситуации. Преобразование характерно для сцен, где киноперсонажи выполняют общее дело и параллельно обсуждают его, а их артикуляция не видна.

Пример 66

<p>К3, 80: Procedure: Equipment Adjustment/ Процедура: Настройка приборов, 00:33:56</p>	<p>(1) STAN: <u>[(vo) (on: Joel behind Mierzwiak and Stan) Can you check the wires? I am getting some sort of read out on my own voice here. (cut)]</u> (2) PATRICK: <u>[(vo) (on: Joel behind Mierzwiak and Stan) (mute) (cut)]</u> (3) JOEL: (on) Patrick.../ Patrick... (cut) (1) PATRICK: (on) Why are there so many wires? (cut) (2) STAN: (vo) (on: Joel in the procedural chair behind Stan) Because we have a lot of equipment. (cut)</p>	<p>(1) СТЭН: <u>[(з/г) (в/к: Джоэл позади Мерзвяка и Стэна) (б/г) (смена кадра)]</u> (2) ПАТРИК: <u>[(з/г) (в/к: Джоэл позади Мерзвяка и Стэна) Откуда здесь столько проводов? (смена кадра)]</u> (3) ДЖОЭЛ: (в/к) Патрик.../ Патрик... (смена кадра) (2) ПАТРИК: (в/к) Откуда здесь столько проводов? (смена кадра) (1) СТЭН: (з/г) (в/к: Джоэл в процедурном кресле за Стэном) Оборудования много. (смена кадра)</p>
---	---	--

В примере 66 коммуниканты 1 и 2 совместно решают общую задачу (настраивают оборудование для стирания памяти). Коммуникант 1 просит коллегу

проверить соединения, поскольку компьютер работает не так, как ожидается (директив-просьба *Can you check the wires?* + ассертив-констатация *I am getting some sort of read out on my own voice.*). Эта реплика сообщает кинозрителям важную информацию: границы двух пластов кинонарратива, интердигетического (реального для киноперсонажей мира, в котором происходит процедура) и метадигетического (мира воспоминаний, которые переживает введенный в сон протагонист), нарушены (считывание техником своего голоса при снятии показаний активности мозга пациента означает, что тот его слышит, хотя должен быть без сознания) [Campora, 2014, p. 126].

В переводе вместо реплики коммуниканта 1 (*I am getting some sort of read out on my own voice.*) звучит реплика коммуниканта 2 (*Откуда здесь столько проводов?*), идентичная его же уточняющему вопросу, следующему далее.

Потенциал перестройки дискурса на базе конвергенции мотивируется следующими причинами. В данной сцене, там, где звукоряд, относящий к интердигетическому плану (реальности), накладывается на изображение метадигетического плана (сна протагониста), он маркируется как фоновый: громкость и четкость речи снижаются. Переводчик субъективно интерпретирует речевой ход в русле общей задачи эпизода, которая заключается в отражении ощущения спутанности сознания главного героя. В предшествующих тактах таким средством выступало повторение высказываний. По аналогии с этим реплика уподобляется последующей фразе, принадлежащей другому говорящему, что создаёт эффект предвосхищения.

2.3.6.3. Закономерности дискурсивного преобразования

В КВП с АЯ на РЯ в модуле дублирования дискурсивное преобразование представлено **двумя основными типами**: 1) ситуативным (отклонением от принципа организации дискурса с сохранением коммуникативных ролей участников ситуации) и 2) ролевым (отклонением от принципа организации дискурса с изменением коммуникативных ролей участников ситуации), из которых тип 1 является ведущим (приложение 3: таблица 15). Приём и его подвиды описаны впервые и составляют научную новизну исследования.

Ситуативное дискурсивное преобразование объединяет ряд диффузных механизмов, приводящих к отказу от следования исходной коммуникативно-семантической линии развития дискурса: 1) дивергенцию повторений, 2) конвергенцию высказываний через повторение, 3) смысловое соотнесение, 4) вербализацию аудиовизуального ряда, 4) типизацию интерактивной схемы, 5) осложнение семантической контаминацией и 6) связанное преобразование.

Ролевое дискурсивное преобразование связано с разной атрибуцией в АЯ и РЯ ролей участников коммуникации и представлено: 1) подменой адресата, 2) подменой говорящего и 3) одновременной подменой говорящего и адресата.

Дискурсивное преобразование чаще всего затрагивает: повторения; несогласованные интерактивные и риторические связки; реплики, произносимые на фоне выраженного невербального раздражителя; реплики, взаимосвязанные с другими модифицированными в переводе высказываниями; высказывания, близкие по своему звучанию с другими высказываниями; реплики в массовых сценах, где конкурирующий адресат выделяется аудиовизуальными средствами интенсивнее, чем актуальный; реплики в сценах, где представитель одной группы коммуникантов общается с другой группой или индивидуумом; реплики в сценах, где киноперсонажи обсуждают выполнение общего задания.

Дискурсивное преобразование обнаруживает возможность перевода по синтагматической ассоциации в обход актуально звучащего речевого стимула. Наблюдается **превалирование воздействия** предыдущих элементов на последующие, а также **преобладание обеспечения связанности с ближайшим контекстом** над связями, пронизывающими кинодискурс в целом.

Дивергенция повторений преимущественно реализуется с опорой на изобразительный и звуковой контексты, что сближает данный приём с приёмом вербализации аудиовизуального ряда. Обращение к этим перестройкам указывает на **направленность КВП на экспликацию смыслов, производимых невербальными аудиовизуальными элементами кинодискурса**, наблюдаемую также при применении других приёмов (например, добавления).

Представляется значимым следующее наблюдение относительно повторов. Дивергенция повторений наряду с их разведением путём модуляции и варьирования свидетельствуют о широких возможностях усмотрения разных аспектов смысла за одним и те же высказыванием. Эта тенденция может быть объяснена разной стилистической допустимостью идентичных коммуникативных единиц в речевой практике рассматриваемой языковой пары. Расподобление повторений позволяет улучшить конструируемый в кинодискурсе образ языковой личности киноперсонажа, поскольку нейтрализуют персеверативный ход мысли говорящего и придаёт речи более конструктивный и осмысленный характер.

Конвергенция через повторение, смысловое соотнесение, случаи типизации интерактивной схемы и связанные преобразования говорят о **направленности на смысловое сближение высказываний и усиление их взаимозависимости**.

Случаи изменения структуры дискурса в результате семантической контаминации исходного высказывания и пересмотра коммуникативных ролей участников ситуации демонстрируют **компенсаторные свойства кинодискурса и открытость аудиовизуального произведения для интерпретации**.

В совокупности выявленные особенности дискурсивного преобразования характеризуют приём как ориентированный на укрепление структурно-смысловых связей, то есть нацеленный на **обеспечение когерентности**.

Потенциал дискурсивного преобразования преимущественно определяется различными комбинациями причин, включающими дискурсивный детерминант в сочетании с субъективно-интерпретационным и/или семиотическим факторами (приложение 3: таблица 16).

Дискурсивное преобразование используется в составе сложного переводческого приёма, где оно выступает одним из инструментов комплексной перестройки минисцены. Такие случаи учтены отдельно как применение приёма **компенсации** (§ 2.3.8).

2.3.7. Адаптация высказываний

Приём адаптации трактуется как подбор контекстуального варианта в случаях, если ситуация, выступающая референтом в исходном высказывании, определяется как незнакомая или нетипичная для принимающей культуры. Теоретически адаптация культурно-маркированного высказывания предполагает своего рода **межкультурное вариативное преобразование**, однако материал исследования показывает, что, как и в случае субституции, доместификация этноспецифичной ситуации может реализовываться и с помощью иных мыслительных операций, сближающих приём с другими нелинейными техниками.

2.3.7.1. Адаптация через варьирование смысла

Адаптация посредством вариативного преобразования представляет собой передачу исходного культурно-маркированного высказывания через межкультурный инвариант.

Анализ показывает равную частотность обращения к понятийным и композиционным интегральным признакам.

Адаптация с использованием понятийного аналога представлена в примере 63, где исходный инвектив, относящийся к речевому жанру детского социолекта (*He has a girlfriend and he loves her.*), соотносится с межкультурным смысловым инвариантом (*‘ироническое провокационное высказывание об отношениях пары’*) и передаётся как анафорический рефрен из детской дразнилки (*Тили-тили-тесто, жених и невеста.*). Выявляемые актуализаторы — культурологический и субъективно-интерпретационный — являются наиболее частотными для адаптации. Они могут сочетаться с другими детерминантами, например, лингвистическими особенностями оригинала, в частности многоязычием.

Пример 67

<p>K2, 123: Decision to Find Beth: City Streets/ Решение найти Бэт: Ситуация на улицах, 00:34:44</p>	<p>(1) PASSERBY: <u>(hidden)</u> <u>(approaches Rob) (in Russian)</u> <u>Стой-стой! Стой-стой-стой!</u> <u>(Rob evades him and moves</u> <u>forward)/ (approaches Hud)</u> <u>Друг-друг-друг!</u> (2) HUD: (off) (on: the passerby holds Hud) I'm sorry, I don't understand you. (1) PASSERBY: [(on) (holds <u>Hud) Послушай меня!</u> <u>Послушай меня! Послушай</u> <u>меня!]</u> (2) HUD: [(off) (on: the passerby holds Hud) Yeah, but, I don't understand you. Rob, hold up!]</p>	<p>(1) ПРОХОЖИЙ: <u>(н/с)</u> <u>(подходит к Робу) (по-</u> <u>белорусски) Стой! Стой-стой-</u> <u>стой-стой! (Роб уклоняется и</u> <u>проходит вперёд) (подходит к</u> <u>Хаду) Сябр-сябр! Сябр-сябр!</u> (2) ХАД: (з/к) (в/к: прохожий задерживает Хада) Простите, я не понимаю. (1) ПРОХОЖИЙ: [(н/с) <u>(задерживает Хада) (по-</u> <u>белорусски) Паслухай мянэ!</u> <u>Паслухай! Паслухай мянэ!]</u> (2) ХАД: [(з/к) (в/к: прохожий задерживает Хада) Я не понимаю. Роб, постой!]</p>
--	--	--

В примере 67 общение коммуникантов 1 и 2 затруднено непониманием языков друг друга. В оригинале сталкиваются АЯ, язык-источник, и РЯ, который в нашем случае является языком-объектом. Переводчик выделяет межкультурный смысловой инвариант ситуации (*‘невозможность коммуникации, обусловленная разноразличием’*) и, опираясь на аналогию, на основе субъективной интерпретации адаптирует русский язык как белорусский при полном сохранении смыслового содержания высказываний.

Адаптация с использованием композиционного инварианта (тождественного оригиналу по риторической роли, но отличного по смыслу), как правило, производится на основе темы.

Пример 68

<p>K5, 76: Selection: Wormguys/ Отбор: Червяки, 00:30:41</p>	<p>(1) KAY: <u>(hidden) (reaches his</u> <u>cup out) It's not decaf, is it?</u> (2) WORMGUY 1: <u>(on) Viennese</u> <u>cinnamon.</u></p>	<p>(1) КЕЙ: <u>(н/с) (подставляет</u> <u>стакан) Не растворимый?</u> (2) ЧЕРВЯК1: <u>(в/к)</u> <u>Свежемолотый.</u></p>
--	--	---

В примере 68 коммуниканта 1 интересует отсутствие у кофе нежелательного свойства (ассертив-предположение *It's not decaf, is it?*), что подтверждает коммуникант 2 (ассертив-констатация с иллюкуцией подтверждения [*No, it's*] *Viennese cinnamon.*).

В переводе вопросно-ответная структура кинодискурса сохраняется, но смысловое наполнение реплик оценивается переводчиком как нетипичное для принимающей культуры и адаптируется с подстройкой реактивного хода. При тождестве темы (*‘обсуждение условия согласия выпить кофе’*) в смысловом фокусе исходного и переводного кинофрагментов находятся разные аспекты (в АЯ акцент делается на химическом составе напитка: *It's not decaf, is it? — [No, it's] Viennese cinnamon.*, тогда как в РЯ — на способе обработки зерён: *Не растворимый? — [Нет,] свежемолотый*).

Таким образом, адаптация мотивируется культурологическим детерминантом — различием ведущих этноспецифичных представлений об одном и том же явлении обыденной жизни, а также субъективным ассоциативным соотношением ситуаций.

Помимо бытовых рассуждений, адаптации могут подлежать и другие типовые ситуации, например, социальные стереотипы.

Пример 69

K2, 49: Beth Coming: New Friend/ Приезд Бэт: Новый друг, 00:12:41	(1) JASON: <u>(on) (rolls his sleeve, comes up to Rob) I think he just said I was cute.</u>	(1) ДЖЕЙСОН: <u>(в/к) (подворачивает рукав рубашки, подходит к Робу) Парень — сама вежливость!</u>
--	---	--

В примере 69 коммуникант 1 обсуждает с друзьями нового знакомого, намёкая на его нетрадиционную ориентацию. В переводе функция реплики как комментария-подразумевания сохраняется, но смысловое наполнение адаптируется на основе межкультурного тематического инварианта (*‘номинация речевой характеристики, позволяющая сделать вывод о сексуальных предпочтениях референта’*). В АЯ даётся косвенное, но легко реконструируемое указание (мужчине приписывается комплимент мужчине: *I think he just said I was cute.*), в то время характеристика, приведённая в РЯ (констатация умения держаться в обществе: *Парень — сама вежливость!*), не полагает столь однозначной догадки, вплоть до невозможности усмотрения скрытой интенции за поверхностной формой выражения. То есть, «регулярный (продуктивный)» намёк заменён «истинным (сложным)» [Баранов, 2006].

Адаптацию объясняет культурологический детерминант — различие представлений об особенностях речевого поведения людей, с одной стороны, и табуированность темы сексуальности в русскоязычном обществе, с другой. Также отмечается субъективное ассоциативное соотнесение ситуаций.

Помимо различных универсальных явлений, адаптации через варьирование могут подвергаться произведения, свойственные культуре отдельной национальной общности, например, песни.

Пример 70

K1, 185: Good-bye: Grace/ Прощание: Грейс, 01:01:44	(1) BEAR: <u>(on) (sings) Leaving (off) (on: Grace looks at Bear and smiles) on a jet plane (on: Rockhaund looks at Bear)/ (on) I don't know when I'll be back again.</u>	(1) БУГАЙ: <u>(в/к) (поёт) Ливень, (з/к) (в/к: Грейс смотрит на Бугая и смеётся) зной и туман — (в/к: Рокхаунд смотрит на Бугая)/ (в/к) Ничто не сможет мне помешать.</u>
--	---	---

В примере 70 киногерои поют песню (“Leaving on the Jet Plane” Дж. Денвера) [Leaving..., 1966]. Не вдаваясь в детали художественного переложения произведения, обратим внимание на передачу припева. Адаптация реализуется по принципу комбинационного варьирования. Исходная и переводная версии совпадают на уровне информационной структуры (‘я вернусь’), но выраженные модификаторы ситуации различаются. В АЯ актуализируется обстоятельство времени (*Leaving on the jet plane, I don't know when I'll be back again.* ≈ ‘я вернусь неизвестно когда’), тогда как в РЯ — обстоятельство уступки (*Ливень, снег и туман — ничто не сможет мне помешать [сделать работу и вернуться]*. ≈ ‘я вернусь несмотря ни на что’). Тем самым акцент высказывания переносится с неопределённости ситуации, вызванной внешними причинами, на состояние уверенности говорящего в достижении желаемого.

Ход адаптации направляет комбинация из культурологического фактора (отсутствия в РЯ готового варианта перевода песни), форматного ограничения (ракурса «в кадре» и крупного плана) и семиотического аспекта (звучания высказывания на АЯ) (лексема *leaving* ['li:vɪŋ], воспринятая на слух, вызывает созвучный ассоциат — совпадающую по артикуляции лексему *ливень* ['livɪn'], которая и определяет синтаксическое и смысловое развёртывание реплики).

Кроме того, интерпретация обусловлена субъективным смешением образа лирического героя песни с образами киноперсонажей (в отличие от АЯ в РЯ привносится обещание возвращения, призванное успокоить и обнадежить киногероиню в момент прощания, ради чего и исполняется песня).

2.3.7.2. Адаптация через модуляцию

Адаптация высказываний через модуляцию предполагает экспликацию в переводном тексте смыслов, непосредственно не выраженных в культурно-маркированном оригинале, но потенциально вычленяемых в результате построения логических цепочек.

Анализ корпуса показывает, что при адаптации могут использоваться все основные типы модуляции, но доминирующим является причинно-следственное смысловое развитие.

Пример 71

K4, 16: Award: Last Cast/ Премия: Последний бросок, 00:07:15	(1) DEALER: (off) (on: Rhodes shrugs his shoulders) Two crap round. <u>Line away.</u>	(1) КРУПЬЕ: (з/к) (в/к: Роудс пожимает плечами) Два на дублях. <u>Мимо денег.</u>
---	--	--

В примере 71 в казино после броска оглашаются выброшенная комбинация (ассертив-констатация *Two crap round.*) и её значение (ассертив-констатация *Line away.*).

В переводе второй речевой шаг передаётся посредством смещения смыслового акцента с ситуации на её результат (*Line away.*: фишки отходят казино, и как следствие игрок ничего не получает: *Мимо денег.*).

Адаптация через модуляцию вызвана культурологическим фактором (принадлежностью кинофрагмента к контексту игры в крэпс — мало знакомому русскоязычной аудитории развлечению), лингвистическим аспектом (наличием в АЯ термина, не имеющего в РЯ устойчивого соответствия) и субъективной переводческой интерпретацией (осмыслением ситуации в единстве причинно-следственных связей).

Рассмотрим другой случай — адаптацию путём модуляции на базе конверсности.

Пример 72

K1, 110: Examination: Beginning/ Медкомиссия: Начало, 00:35:34	(1) MAX: <u>(on) (to a doctor (2) about a big syringe) Who's that for? Mister Ed?</u> You stick that in me, I'm going to stab you in the heart with it. You ever see Pulp Fiction?	(1) МАКС: <u>(в/к) (врачу (2) о большом шприце) Что это, мистер коновал?</u> Если что, я воткну тебе её прямо в сердце. Смотрел «Криминальное чтиво»?
---	--	---

В примере 72 коммуникант 1 с иронией реагирует на большой шприц в руках доктора (уточняющий вопрос с действительной иллокуцией эмотивно-оценочного восклицания *Who's that [syringe] for? [Horse] Mister Ed?*).

В переводе смысл реплики развивается на базе конверсности. В АЯ акцент вопроса-восклицания делается на третьем участнике ситуации (*Who's that [syringe] for? [Horse] Mister Ed?*), в то время как в РЯ в фокусе оказывается адресат (*Что это [за шприц], мистер коновал?*). В основе преобразования лежит отношение: объект действия — субъект действия (пациент-конь — врач-коновал).

Адаптация через модуляцию обусловливается культурологическим фактором (различием культурного багажа кинозрителей — неизвестностью в русскоязычной культуре упоминаемого в АЯ коня по имени Мистер Эд, персонажа одноименного телесериала), и субъективной интерпретацией ситуации (соотнесением ролей участников ситуации) [Mister Ed, 1958–1966].

2.3.7.3. Адаптация через перестройку дискурса

Адаптация через перестройку дискурса подразумевает переосмысление в переводе композиционной роли культурно-специфичного высказывания и модификацию его семантики по ассоциации.

Преимущественно преобразование реализуется по принципу смыслового сближения высказываний.

Пример 73

K4, 34: Kidnapping Story: On the Way to the Base/ История похищения: Путь на базу, 00:13:13	(1) STARK: (hidden) (Phodes (2) looks at the newspaper) What you reading? <u>Platypus!</u>	СТАРК: (н/с) (Роундс (2) смотрит в газету) Что читаешь?/ <u>Кроссворд?</u>
--	--	---

В примере 73 говорящий хочет преодолеть напряжение, возникшее из-за его опоздания. Он пытается восстановить неформальный контакт с коммуникантом 2, своим коллегой и другом, посредством привлечения его внимания через разговор о текущем занятии и использование фамильярно-разговорного прозвища (идентифицирующий вопрос *What are you reading?* + экспрессив-вокатив *Platypus!*).

В РЯ структура реплики изменена. РО присоединения заменяется РО детализации (идентифицирующий вопрос *Что ты читаешь?* + уточняющий вопрос *Кроссворд?*).

Это дискурсивное преобразование по принципу смыслового соотнесения высказываний вызвано культурологическим фактором — использованием в АЯ ласкательного обращения, нетипичного для принимающей культуры. Переводчик субъективно пересматривает ситуацию и выстраивает семантико-коммуникативную линию развития дискурса путём такой смысловой подгонки высказываний, которая позволила бы сохранить общую тональность реплики (как именование делового партнёра утконосом в АЯ, так и упоминание кроссворда в контексте чтения в РЯ придают речи снисходительно-ироническое звучание).

Адаптация через перестройку дискурса может быть также вызвана национально-специфичным различием синтагматических ассоциаций.

Пример 74

K5, 191: Visit to the Morgue: Negotiations/ Визит в морг: Переговоры, 01:12:51	(1) KAY: (off) (on: Jay (2) aims at Bug (3) with his gun) Show me your face, <u>and I will cure (on) all your ills.</u>	(1) КЕЙ: (з/к) (в/к: Джей (2) держит Жука (3) на прицеле) Покажи нам своё (в/к) личико! <u>Не стесняйся!</u>
--	--	---

В примере 74 коммуникант 1 (спецагент) держит на прицеле коммуниканта 3 (преступника, который прячется за заложницей). В версиях на АЯ и РЯ сопровождающая действия реплика строится по разным моделям. Сочетание директива-реквизитива и коммисива-обещания в переводе замещается двумя директивами: реквизитивом и прохитивом (*Show me your face, and I will cure all your ills.* → *Покажи нам своё личико! Не стесняйся!*).

Адаптация вызвана культурологическим фактором — малой употребительностью в принимающей культуре библейского изречения, по модели которого строится реплика на АЯ (*Return, ye backsliding children, and I will heal your backslidings.*/ Возвратитесь, мятежные дети: Я исцелю вашу непокорность.) [The Holy Bible..., Jeremiah 3:22; Библия..., Иеремия 3:22].

Кроме того, первая предикация вызывает в сознании носителей РЯ другую предикацию, вместе с которой они образуют единое мыслительное образование (фраза из кинофильма «Белое солнце пустыни», получившая бытование в форме: *Гюльчатай, открой личико! Не стесняйся!*) [Белое солнце пустыни, 1970].

В целом адаптация через дискурсивное преобразование, как правило, направлена на укрепление связи между дискурсивными элементами и реализуется как развитие темы, заданной предшествующим англоязычным высказыванием.

2.3.7.4. Адаптация через компенсацию

Адаптация-компенсация представляет собой комплексную перекомпоновку высказываний в рамках кинотакта.

Ведущей схемой является транспозиция с вытеснением и добавлением.

Пример 75

<p>K5, 205: Search for Bug: In the headquarter/ Поиски Жука: Штабная работа, 01:15:59</p>	<p>(1) KAY: (hidden) (presses the buttons) I am getting the location of every interstellar vehicle within one hundred miles. (2) ZED: (hidden) I already did. Frank the Pug took the last ship. (1) KAY: <u>(hidden) (presses the buttons) Here we got Snedens Landing and Throgs Neck.</u> (2) ZED: <u>(hidden) (shakes his head) They're all gone.</u> (1) KAY: <u>(hidden) (presses the buttons) Atlantic City?</u> (2) ZED: (hidden) (nods) Adios, gone. (1) KAY: (hidden) (presses the buttons) All right, Bayonne? (2) ZED: (hidden) (nods) Gone.</p>	<p>(1) КЕЙ: (н/с) (печатает на клавиатуре) Надо проверить все звездолёты в радиусе ста миль! (2) ЗЕД: (н/с) Уже сделано. Фрэнк забрал последний корабль. (1) КЕЙ: <u>(н/с) (печатает на клавиатуре) Всё равно, пройдем по списку.</u> (2) ЗЕД: <u>(н/с) (отрицательно качает головой) Как хочешь.</u> (1) КЕЙ: <u>(н/с) (печатает на клавиатуре) Сниденс и Трогс-Нек?</u> (2) ЗЕД: (н/с) (кивает) Стартовали. (1) КЕЙ: (н/с) (печатает на клавиатуре) Так, Бейонн? (2) ЗЕД: (н/с) (кивает) Отбыл.</p>
---	--	--

В примере 75 коммуникант 1 сообщает о намерении уточнить наличие космических кораблей, и, несмотря на ответ коллеги, что проведённая им проверка дала отрицательный результат, начинает перечисление космодромов в привязке к ближайшим населённым пунктам.

В переводе вместо первого запроса обнаруживается побуждение, которое связывается с РО детализации с предшествующей репликой говорящего и РО резюме с последующими (*Here we got Snedens Landing and Throgs Neck. → Всё равно, пройдем по спуску.*). Сам первый запрос с упоминанием локации смещается на позицию второго, вытесняя его (*Atlantic City? — Adios, gone. → Сниденс и Трогс-Нек? — Стартовали.*). Далее дискурс разворачивается в соответствии со схемой оригинала.

Адаптация по схеме транспозиции с вытеснением и добавлением мотивируется культурологическим фактором — сложностью восприятия на слух упоминаемых топонимов США и их малой известность для русскоязычных кинозрителей. В результате преобразования перечень запросов предваряется поясняющей вставкой, что облегчает восприятие сцены. Вместе с тем, в результате преобразования списки вымышленных космодромов, бытующие в англоязычной и русскоязычной популярных культурах, оказываются отличны на одну единицу.

2.3.7.5. Закономерности адаптации высказываний

В КВП с АЯ на РЯ в модусе дублирования адаптация представлена **четырьмя основными разновидностями**: 1) адаптацией-варьированием, 2) адаптацией-модуляцией, 3) адаптацией-перестройкой дискурса и 4) адаптацией-компенсацией. Это характеризует приём как **разноплановый**.

Преобладающей техникой является адаптация-варьирование, то есть субъективный отбор варианта в рамках формируемого оригиналом семантического поля (приложение 3: таблица 17).

Адаптация затрагивает культурно-маркированные высказывания, которые отражают возрастной социолект, этническую принадлежность, бытовые реалии, социальные стереотипы, песни, изречения, устойчивые выражения, речевые

практики, связанные с национально-специфическими играми, поведенческие сценарии, специфические знания о стране и т.п.

Культурно-маркированные элементы чаще адаптируются посредством элементов, типичных для принимающей лингвокультуры, чем посредством нейтрального разъяснения.

Потенциал адаптации преимущественно определяется сочетанием культурологического и субъективно-интерпретационного факторов (приложение 3: таблица 18).

2.3.8. Компенсация высказываний

Приём компенсации состоит в интерпретации смысловых компонентов исходного высказывания, в результате которой в переводе какие-либо кванты информации опускаются, однако восстанавливаются в другом месте текста с помощью других средств выражения. В работе под **компенсацией** мы будем понимать не стилистический приём, а комбинированную технику действительного опущения высказывания и его воспроизведения в другом месте кинотакта, иногда в модифицированном виде в соответствии с новым контекстом.

Интеграция приёмов реализуется по четырём схемам: **транспозиции**, **транспозиции с добавлением**, **транспозиции с вытеснением** и **транспозиции с вытеснением и добавлением**.

2.3.8.1. Транспозиция

Транспозиция представляет собой перемещение голосового компонента с актуальной позиции на другую. Транспозиция затрагивает два аудиовизуальных минифрагмента и является комбинированной формой опущения и добавления.

В одних случаях транспозиция не оказывает значительного влияния на восприятия минисцены. Так, в примере 35 реплика киногероини 2 (вокатив-обращение) меняет своё положение в силу семиотического фактора (ракурса «за кадром») и дискурсивного аспекта (полилога): она озвучивается чуть раньше, чтобы быть слышной чётче. В других случаях принимает более замысловатую форму.

Пример 76

КЗ, 48: Arrival: Joel's Apartment/ Прибытие: Квартира Джоэла, 00:21:47	(1) STAN: <u>(hidden) (on: Patrick and Stan open the apartment door) (mute)</u> (2) PATRICK: (on) (enters the apartment) (grunts) (1) STAN: <u>(off) (on: Joel (3) lies on the floor) Get it off your head.</u>	(1) СТЭН: <u>(н/с) (в/к: Патрик и Стэн открывают дверь в квартиру) На себя надевай.</u> (2) ПАТРИК: (в/к) (входит в квартиру) (кряхтит) (1) СТЭН: <u>(з/к) (в/к: Джоэл (3) лежит на полу) (б/г)</u>
--	---	---

В примере 76 в заключительный момент эпизода прибытия команды к пациенту коммуникант 1 (старший техник) осуждает поведение напарника, который надёл себе на голову шлем (директив-упрёк *Get it off your head.*). В переводе говорящий высказывается раньше — при открытии двери в квартиру, словно бы в ответ на предложение о примерке (директив с иллюзией частичного запрещения *На себя надевай.*).

Транспозиция связана с визуальным восприятием минисцены (в РЯ реплика исключается из кинофрагмента, где оно произносится «за кадром», и озвучивается раньше — поверх изображения техников в момент их взаимодействия; в результате в переводе финальной точкой становится безмолвный кадр лежащего на полу пациента, что усиливает концовку эпизода).

Помимо изменения положения, наблюдается смысловое преобразование реплики. Изменение реализуется по принципу варьирования на основе общей пропозиции (‘носить, надевать шлем’), оформленной отрицательно в АЯ (*Get it off your head.* ‘сними его с головы’ ≈ ‘не носи его’) и утвердительно, ограничительно в РЯ (*На себя надевай.* ≈ ‘надевай, но только на себя’), что свидетельствует о субъективной переводческой трактовке образа киноперсонажа.

Перенос реплики может быть обусловлен своеобразием сценариев, запускаемых одной и той же коммуникативной ситуацией в разных культурах.

Пример 77

K5,173: Frank the Pug's Interrogation: Conversation Begins/ Допрос мопса Фрэнка: Начало разговора, 01:06:38	(1) FRANK THE PUG: (on) Sorry, Kay. I can't talk now. (hidden) My flight is leaving in... <u>(tries to escape Kay's grip)</u> <u>Wow, get your paws off me!</u> (2) KAY: (on) (to Jay (3)) (holds Frank the Pug) Call the pound! We got a stray. (1) FRANK THE PUG: <u>(hidden)</u> <u>(in Jay's hands) (mute)</u>	(1) МОПС ФРЭНК: (в/к) Мне некогда болтать. (н/с) Мой рейс через час. <u>(пытается</u> <u>увернуться от рук Фрэнка)</u> <u>(б/г)</u> (2) КЕЙ: (в/к) (Джею (3)) (держит Фрэнка) Джей, звони на живодерню. (1) МОПС ФРЭНК: <u>(н/с) (в</u> <u>руках у Фрэнка) Пуст!</u>
---	---	---

В примере 77 коммуникант 1 реагирует на попытку его удержания (директив-требование *Wow, get your paws off me!*). В ответ он слышит инструкцию, которую собеседник даёт напарнику (директив-призыв с иллюкуцией предупреждения *[If he does not talk] call the pound! [And tell them] we got a stray.*), но оставляет её без внимания.

В РЯ побудительный вербальный речевой шаг коммуниканта 2 смещается с позиции реакции на действия коммуниканта 1 (регулирующий жест «схватить») на позицию реакции на угрозу (*Джей, звони на живодерню. — Пуст!*).

Транспозиция вызвана культурологическим фактором — представлениями о речевом поведении в критических ситуациях (в рамках фрейма «конфликт» в АЯ коммуникант 1 отвечает на шантаж молчанием, в то время как в РЯ он пытается защититься). Также на перенос реплики влияет семиотический фактор (жест «уворачиваться», производимый киногероем в момент его поимки, воспринимается интерпретатором как не требующий пояснения, в отличие от реакции на дальнейшее удержание).

2.3.8.2. Транспозиция с добавлением

Транспозиция с добавлением представляет собой перемещение голосового компонента с актуальной позиции на другую в комбинации с подстановкой на освободившееся место нового высказывания. Тем самым по сравнению с оригиналом в переводе обнаруживается на один речевой шаг больше, что можно считать своеобразной сложной формой добавления. Как правило, приём используется с целью разъяснения тех или иных компонентов кинодискурса.

Как и при простой транспозиции, перекомпоновка ходов обеспечивается семиотическим условием, а именно положению источника звука в ракурсах, отличных от «в кадре».

Пример 78

<p>K1, 199: Start: Count down/ Запуск: Обратный отсчёт, 01:07:51</p>	<p>(1) OPERATOR: <u>(vo) (on: Tucker's face) (mute)/ (on: Harry's face) (mute)/ (on: Sharp's face) Ten./ (on: countdown panel part, AJ's face) Nine./ (on: countdown panel part) Eight./ (on: Davis's face, cabin of a shuttle) Seven./ (on: Chick's face) Four./ (on: Harry's face) Three./ (on: countdown panel part) Two./ (on: countdown panel reads 00:01) One./ (on: countdown panel reads 00:00) (mute)</u></p>	<p>(1) ОПЕРАТОР: <u>(з/г) (в/к: лицо Такера) Десять./ (в/к: лицо Хэрри) Девять./ (в/к: лицо Шарпа) Восемь./ (в/к: фрагмент табло обратного отсчёта, лицо Эй-Джея) Семь./ (в/к: фрагмент табло обратного отсчёта) Шесть./ (в/к: лицо Дэвиса, кабина шаттла) Пять./ (в/к: лицо Чика) Четыре./ (в/к: лицо Хэрри) Три./ (в/к: фрагмент табло обратного отсчёта) Две./ (в/к: табло обратного отсчёта: 00:01) Одна./ (в/к: табло обратного отсчёта: 00:00) (б/г)</u></p>
--	--	--

В примере 78 ведётся предстартовый обратный отсчёт. В АЯ производятся восемь речевых шагов, причём порядок следования чисел нарушен. В РЯ первые четыре высказывания сдвинуты на два кинофрагмента вперёд, а освободившееся время звучания заполняют элементы, пропущенные в АЯ (*Шесть.* и *Пять.*).

Транспозиция с добавлением мотивируется дискурсивным фактором (на перевод влияет типовая схема организации счёта как последовательности цифр, произносимых в строгом порядке с равным интервалом). Вместе с этим действует семиотический фактор — характер источника звука (ракурс «за кадром») и визуальный аспект — иконика (промежуточные цифры непосредственно не даны в видеоряде).

Также отметим и пример 15, где транспозиция с добавлением вызвана необходимостью экспликации графического элемента, важного для дальнейшего развития кинонарратива: смещение реплики актуального говорящего обеспечивает возможность вставки комментария (прочтение газетного заголовка вслух) со стороны другого участника ситуации.

2.3.8.3. Транспозиция с вытеснением

Транспозиция с вытеснением представляет собой смещение голосового компонента с актуальной позиции на позицию другого высказывания, которое в свою очередь утрачивается. Тем самым по сравнению с оригиналом в переводе обнаруживается на одно высказывание меньше, что можно считать своеобразной сложной формой опущения.

Данное преобразование может быть обусловлено форматным требованием синхронии по длительности и использоваться с целью сокращения реплики.

Пример 79

K1, 273: Landing: Independence Team/ Приземление: Команда "Независимости", 01:29:23	(1) HARRY: <u>(on) We got eight hours.</u> (2) ROCKHOUND: (on) (turns) (mute) (3) MAX: (hidden) (unfastens the belts) Ah. (1) HARRY: <u>(on) Let's get this job done and go home.</u>	(1) ХЭРРИ: <u>(в/к) Всё сделаем.</u> (2) РОКХАУНД: (в/к) (поворачивается) (б/г) (3) МАКС: (в/к) (отстёгивает ремни) А. (1) ХЭРРИ: <u>(в/к) И вернёмся домой.</u>
--	--	---

В примере 79 коммуникант 1 резюмирует для команды содержание миссии. В первой реплике он напоминает о временных ограничениях, во второй — призывает к выполнению двух задач. В переводе побудительный речевой ход сокращается до второго призыва, а первый призыв переносится на более раннее время с вытеснением информативного сообщения (*We got eight hours.// Let's get this job and go home. → Всё сделаем.// И вернёмся домой.*).

Преобразование мотивируется форматным фактором — кратким временем звучания фраз. Переводчик истолковывает минисцену целостно и ставит приоритетом размерённость, проникновенность произнесения (высказывания *We got eight hours. → Всё сделаем.* и *Let's get this job done and go home. → И вернёмся домой.* подбираются по количеству слогов). Опущенные смысловые кванты переводятся в план подразумеваемого (длительность операции уже оговаривалась в более ранних кинотактах).

В отличие от рассмотренного типа в другой группе примеров позиция перенесённого высказывания остаётся незаполненной.

Пример 80

K2, 81: Outside: Loss/ На улице: Потеря, 00:20:27	(1) HUD: (off) (through the noise) (on: the people run along the street) Hey, Rob! <u>(on: a column of dust between buildings down the street) Rob, you got a set of keys?</u> (cut) (2) ROB: [(on) (through the noise) (to Hud) All right, did you look back? Did anybody get hurt?] (1) HUD: <u>[(off) (on: worried Lily and Marlene looks around, people run along the street) (through the noise) Did you see Jason or not?]</u>	(1) ХАД: (з/к) (сквозь шум) (в/к: по улице бегут люди) Роб! <u>(в/к: столп пыли между домами в конце улицы) Роб, ты Джейсона не видел?</u> (смена кадра) (2) РОБ: [(в/к) (сквозь шум) (Хаду) Там — на крыше — никого не задело?] (1) ХАД: <u>[(з/к) (в/к: обеспокоенные Лили и Марлена смотрят по сторонам, по улице бегут люди) (сквозь шум) (б/г)]</u>
---	--	--

В примере 80 киногерои представлены в чрезвычайной ситуации (они экстренно покинули дом и обнаружили на улице разрушения и панику). Сквозь шум толпы коммуникант 1 задаёт два вопроса. В переводе второй запрос, касающийся важной детали (судьбы друга), смещается на место первого, касающегося незначительного обстоятельства (наличия ключей) (*Rob, you got a set of keys?// Did you see Jason or not? → Роб, ты Джейсона не видел?// (б/г)*).

Как отмечено в примере 22, при наложении двух реплик произносимое не в камеру может опускаться в пользу произносимого в ракурсе «в кадре». В данном случае фраза не утрачивается, а меняет своё положение на то, где может быть слышна чётче. Помимо этого, имеет место субъективная трактовка образа говорящего (на фоне разрушения квартала вопрос о ключах от квартиры кажется несущественным, но он отражает характерные черты киноперсонажа — его непосредственность, простоту, которые не передаются в РЯ: ср. пример 47).

2.3.8.4. Транспозиция с вытеснением и добавлением

Транспозиция с вытеснением и добавлением представляет собой перемещение голосового компонента с актуальной позиции на позицию другого высказывания, которое в свою очередь утрачивается, в комбинации с подстановкой на освободившееся место нового высказывания. В итоге число высказываний остаётся одинаковым, но принцип развёртывания дискурса меняется, что можно считать сложной формой дискурсивного преобразования.

Пример 81

К4, 62: Captivity: Pressing/ Плен: Давление, 00:30:45	(1) RAZA: (on) (casts a look at Stark) (mute) (2) STARK: <u>(on) I need him.</u> (3) YINSEN: (on) Raza keeps a burning coal against Yinsen's face) (mute) (2) STARK: <u>(on) Good assistant.</u>	(1) РАЗА: (в/к) (смотрит на Старка) (б/г) (2) СТАРК: <u>(в/к) Сделаем.</u> (3) ЙИНСЕН: (в/к) (Раза держит горящий уголь у лица Йинсена) (б/г) (2) СТАРК: <u>(в/к) Он нужен.</u>
--	---	--

В примере 81 коммуникант 1 номинирует и разъясняет потребность в напарнике. В переводе происходит перекомпоновка реплик. Добавляется эксплицитное согласие, а речевой ход оценки опускается (*I need him. <...> Good assistant. → Сделаем. <...> Он нужен.*).

Реорганизация мотивируется субъективной интерпретацией поведения коммуниканта 1 (в АЯ речь говорящего выдаёт его непосредственную сосредоточенность на спасении помощника, в то время как в РЯ киногерой действует не так прямолинейно: он делает акцент на выполнении задания и выдвигает своё условие). Перенос реплики также вызван форматным фактором (высказывания произносятся в ракурсе «в кадре» и требуют синхронизации по артикуляции: так, *Good assistant.* ['gʊdə'sistnt] и *Он нужен.* ['on 'nʊʒən] подбираются по огубленности первой гласной и трехсложности).

Схема транспозиции с вытеснением и добавлением чаще других используется при адаптации. Так, в примере 75 озвучивание перечня топонимов США предваряется резюмирующей репликой, вытесняющей одну из локаций.

2.3.8.5. Закономерности компенсации высказываний

В КВП с АЯ на РЯ в модусе дублирования компенсация — комплексная перекомпоновка реплик — представлена **четырьмя основными схемами**: 1) транспозицией, 2) транспозицией с добавлением, 3) транспозицией с вытеснением и 4) транспозицией с вытеснением и добавлением. Разновидности 1 и 3 являются ведущими (приложение 3: таблица 19). Подвиды приёма описаны впервые и составляют научную новизну исследования.

Переносы реплик чаще всего встречаются в минисценах, в которых наряду с актуально звучащей речью действуют другие сильные аудиовизуальные раздражители.

Компенсация преимущественно реализуется как экспликации смысла кинотакта или смещение его фокуса и свидетельствует о **симультанном характере схватывания** аудиовизуальных элементов, предъявляемых последовательно.

Потенциал компенсации, как правило, определяется сочетаниями факторов, включающими семиотический детерминант (приложение 3: таблица 20).

2.4. Результаты анализа исследуемого метода перевода

2.4.1. Элементы кинодикурса, переводимые нелинейно

Интерпретативно-коммуникативный (нелинейный) метод перевода определяется как общая установка переводчика на отказ от следования в переводе семантико-синтаксической структуре исходного высказывания. Данный нелинейный подход противопоставлен линейным способам перевода, оперирующим единицей равной слову или синтагме и нацеленным на точное воспроизведение оригинала.

Контрастивно-сопоставительный семантико-синтаксический анализ корпуса показывает, что при дублировании англоязычного художественного кинодикурса нелинейному переводу подвергается $7\pm 1\%$ аудиовизуальных фрагментов, распределённых в $32\pm 3\%$ минисцен (приложение 3: таблица 21). Это свидетельствует о том, что применение метода на уровне диалогического дикурса — по объёму преобразованных высказываний — является **умеренным**, в то время как на уровне кинодикурса — по объёму затрагиваемых минисцен, способных оказывать влияние на восприятие кинофильма зрителями, — **умеренно-выраженным**. Показатели использования метода в работах разных творческих коллективов-переводчиков варьируются **слабо**.

Это даёт основания считать, что для дублирования интерпретативно-коммуникативный метод перевода является **второстепенным**, но **типичным**, ожидаемым в указанных пределах.

В традиционном понимании оперативной единицей интерпретативно-коммуникативного метода перевода признается высказывание, формализуемое как предложение.

Анализ корпуса показывает необходимость уточнения существующего представления. Отмечено, что при дублировании англоязычного кинодискурса единицей перевода выступают:

- аудиовизуальные фрагменты, включающие лингвистическое вызывание;
- аудиовизуальные фрагменты, включающие паралингвистические высказывания;
- аудиовизуальные фрагменты, не включающие речевых высказываний.

Это позволяет сделать вывод о том, что оперативным элементом КВП является **аудиовизуальный фрагмент, независимо от наличия в нём речевого стимула.**

Возможность визуальных и невербальных аудиальных компонентов функционировать в качестве неконвенциональных высказываний, подлежащих переводу, обуславливается сущностью кинодискурса как поликодового образования.

В структуре исследованных случаев доминируют конвенциональные кинофразы; объём неконвенциональных кинофраз невелик (приложение 3: таблица 22).

Наибольшая вероятность нелинейной передачи выявляется у кинофрагментов, передающих эмотивные, оценочные, характеризующие, побудительные и фатические сообщения, то есть у языковых и неязыковых выразительных средств, используемых киноперсонажами для номинации их отношения к ситуации, регуляции действий других коммуникантов и установления, поддержания и разрыва контакта.

Также в отличие от традиционной переводческой практики преобразованию подвергаются не только **содержательные параметры** — смысловое наполнение и композиционная роль высказывания, но и **метасодержательные параметры** — атрибуция говорящего и/или адресата (§ 2.3.6.2) (приложение 3: таблица 23).

Изменение коммуникативных ролей кинокоммуникантов допускается дублированием как **полной заменой одной речевой дорожки на другую** и свидетельствует о **высоких компенсаторных свойствах** кинодискурса.

2.4.2. Приёмы перевода

На микротекстуальном уровне метод перевода находит отражение в виде совокупности приёмов перевода. **Приём перевода** представляет собой элементарный переводческий поступок по представлению единицы исходного сообщения в виде единицы переводного сообщения.

Анализ материала показывает необходимость дополнения и уточнения существующей типологии приёмов, составляющих интерпретативно-коммуникативный метод перевода. Разработанная классификация, объединяющая данные разных научных источников и уточнённая на эмпирическом материале, учитывает в совокупности **5 параметров**, а именно:

1. количество передаваемых элементов (совпадение/различие);
2. типы знаков в оригинале и переводе (совпадение/различие);
3. типы осмысления исходного дискурса (аналогия/логика/ассоциация);
4. структура дискурса в оригинале и переводе (совпадение/различие);
5. культурная маркированность исходного дискурса (наличие/отсутствие).

Сводный перечень из **семи приёмов**, включающий: субституцию, добавление, опущение, модуляцию, вариантное преобразование, адаптацию и компенсацию, расширен до **восьми** в результате выявления приёма дискурсивного преобразования, не описанного ранее.

Выявлено, что каждый приём дробится на подтипы. Ряд выделенных подтипов описывается впервые. Разнообразие приёмов и их подтипов характеризует интерпретативно-коммуникативный метод перевода как **разноплановый и многообразный**.

В основе приёмов в совокупности лежат три механизма мышления: **аналогия** (ассоциация ситуаций через координирующее представление), **логическое развитие** (ассоциация ситуаций по смежности во времени и пространстве) и **свободная ассоциация** (механическое сцепление представлений).

Более того, приёмы реализуются не только как межъязыковая и межкультурная, но и как межсемиотическая трансформация.

Для каждого приёма выявляется **ведущий механизм рассуждения**.

Результаты применения приёмов могут характеризоваться как **перевыражение смысла аудиовизуального высказывания, смещение его смыслового фокуса или полное переосмысление ситуации**. Выявляется преобладание смещения смыслового акцента и перевыражения смысла (приложение 3: таблица 24). Представляется, что разработка темы оценки переводческих решений может стать предметом будущих исследований.

Ранжирование интерпретативно-коммуникативных переводческих техник по частотности применения позволяет разделить их на три группы. **Ядро** исследуемого метода составляют модуляция, вариантное преобразование и дискурсивное преобразование, **периферию** — добавление, **границу** — адаптация, субституция, опущение и компенсация (приложение 3: таблица 25).

2.4.3. Факторы-актуализаторы преобразований

Детерминанты перевода являются структурно-функциональными образованиями, отражающими специфику компонентов кинодискурса.

Анализ материала показывает необходимость уточнения и дополнения существующей типологии переводческих ограничений, влияющих на ход восприятия, интерпретации и объективации исходного высказывания средствами другого языка. Сводный перечень из **четырёх ограничений**, включающий: лингвистические, культурные, семиотические и форматные детерминанты, расширен до **шести** в результате выявления дискурсивного фактора и фактора субъективной интерпретации, не описанных ранее.

- **Лингвистическое ограничение** включает: идиоматичные, устойчивые обороты речи; неустойчивость смысла англоязычного высказывания, связанную с актуализацией эпидигматических, омонимических и паронимических связей и интерпретацией лексико-семантических категорий и валентностей; многоязычие (иноязычные вкрапления); стилистические проблемы; термины. Лингвистический фактор нередко связан с культурным.

- **Культурологическое ограничение** включает: своеобразие осмысления в англоязычной общности универсальных культурных феноменов; специфические для англоязычной общности явления, не известные в принимающей культуре; принятые в англоязычной культуре способы представления ситуации, отличающиеся от типичных в принимающей культуре (например, сценарий утешения).

- **Семиотическое ограничение** включает: влияние визуальных кинокодов, в том числе кинесики киноперсонажей, динамических элементов видеоряда, статических изобразительных деталей, ключа освещения, монтажа и т. д.; влияние аудиальных кинокодов, в том числе положения киноперсонажа-источника звука относительно камеры, просодики англоязычной речи, дидактических и экстрадидактических шумовых эффектов и музыки.

- **Форматное ограничение** включает: в случае дублирования требование совпадения оригинальных и переводных высказываний по длительности звучания и/или артикуляции. Материал показывает, что данное ограничение тесно взаимосвязано с семиотическим фактором: оно требует особого внимания при взаимодействии следующих моментов — крупного плана говорящего, выраженной артикуляции и краткости высказывания.

- **Дискурсивное ограничение** включает: влияние особенностей организации дискурса, таких как, например, синхронное звучание полилога, несвязанность реплик, различная стилистическая допустимость некоторых коммуникативных единиц, воздействие предшествующих или последующих речевых и неречевых стимулов, близость или дистантность кинотактов, возможность интерпретации коммуникативных ролей участников ситуации.

- **Субъективно-интерпретационное ограничение** включает: целостность восприятия аудиовизуального высказывания и приоритетность определённых форм его концептуализации; индивидуальность истолкования системы образов киноперсонажей и идейно-эстетического замысла кинорежиссёра.

Факторы являются **разноплановыми** и **многообразными** и имеют **диффузный характер**.

Материал показывает, что потенциал интерпретативно-коммуникативного перевода англоязычного кинодискурса, как правило, формируется не изолированным фактором, а одновременным сочетанием двух или трех причин. Это указывает на **интегративность** ограничений перевода и характеризует интерпретативно-коммуникативный перевод как **многофакторный**.

Ведущей является комбинация субъективно-интерпретационного и семиотического факторов, то есть тот совместный эффект, который оказывает осмысление воспринимаемой ситуации в единстве всех возможных способов её представления и/или своеобразие истолкования речевых образов киноперсонажей в соединении с действием визуальных и аудиальных кинокодов. Вторым по важности является дискурсивный фактор, связанный с принципами организации коммуникации. Лингвистические, культурологические и форматные ограничения, объективно требующие нетривиальных переводческих решений, оказываются наименее значимыми (приложение 3: таблица 26).

Вопрос «**нулевого фактора**» решается отрицательно: материал показывает, что любой нелинейный вариант перевода является реакцией на некоторые обстоятельства.

Также материал выявляет действие **предпереводческих условий**, а именно: фактора первоисточника — возможного влияния произведения, лежащего в основе кинофильма (см. пример 58, *I'm so sorry.* → *Девчонка упала.*), а также фактора качества монтажного листа — возможного влияния ошибочной расшифровки (см. пример 37, *I'm getting old!* ≈ *I'm getting bold!* → *Волосы вылезают.*, пример 59, *I'm bailing!* ≈ *I'm boiling!* → *Жарко!*, а также случаи подмены говорящего и/или адресата, описанные в § 2.3.6.2).

Выдвинуто предположение о наличии **постпереводческого фактора**, связанного с этапом сведения звуковой дорожки (см. § 2.3.3).

Выявленные факторы отражают особенности протекания при переводе когнитивных процессов восприятия, внимания, мышления (интерпретации) и памяти.

- **Восприятие (формирование образов):**

Анализ случаев обращения к рассматриваемому методу перевода показывает, что номинируемые ситуации воспринимаются интерпретатором целостно — во множестве способов их представления и оценки, с учётом всех участников сцены и условий их общения, в единстве причинно-следственных связей, с опорой на вербальный, пространственно-временной, визуальный и аудиальный контекст. Синкретизм восприятия кинофрагментов и субъективность их интерпретации в соответствии с установками интерпретатора особенно заметно проявляются в случаях модуляции (§ 2.3.4).

Кроме того, обнаруживается индивидуальный характер восприятия объектов (см. пример 45: *A little ostentatious, don't you think?* → *Как-то он мрачноват.*, где трактовка связана с о своеобразием цветового зрительного гнозиса).

- **Внимание (сосредоточение и отбор значимого для решения задачи):**

Имеющиеся данные свидетельствуют о том, что при нелинейном переводе в фокусе внимания переводчика находятся не только речевые, но и визуальные и аудиальные образы. Сила их воздействия такова, что они способны получать словесную форму (§ 2.3.2), замещать своей вербализацией звучащий голосовой сигнал (§ 2.3.5.2.2, § 2.3.6.1.4), приводить к потере речевого компонента (§ 2.3.3) и влиять на выбор варианта перевода.

Среди визуальных элементов внимание переводчика привлекают чаще всего кинесика киноперсонажей, реже динамические и статические иконические детали (см. пример 15 с газетным заголовком, пример 40: *Oh shit, man, this is unbelievable.* → *О чёрт, опять эта крыша.*, пример 46: *Montauk train now boarding on track B. All aboard.* → *Осторожно, двери закрываются.*).

Среди аудиальных элементов значимую роль играют диегетические шумы (см. пример 32: *I'm sorry, it's really loud here.* → *Я плохо слышу.*, пример 53: *You clearly are!* → *Слушай, ты глухая?*), а также слуховое восприятие англоязычной речи, которое может приводить к переводу по аллитерации (см. пример 6: *Hi!* → *Ха-ха!*, пример 30: *Go!* → *Я готов.*, пример 70: *Leaving...* → *Ливень...*).

Также при дублирования в фокусе восприятия оказываются комбинации зрительных и аудиальных образов, особенно при коротких крупных планах киноперсонажей (см. пример 24: *I'm done.* → *Я нас.*, пример 70: *Leaving...* → *Ливень...*, пример 30: *Go!* → *Я готов.*, пример 30: *Hi!* → *Да.*).

Кроме того, примечательным является избирательность внимания при восприятии синхронно звучащего полилога в связи с ракурсом киноперсонажей-источников звука: при наложении голосовых стимулов закадровая реплика, воспринимаемая только по слуховому каналу без зрительной рецепции говорящего, может опускаться в пользу более чёткой артикуляции реплики, произносимой перед камерой (см. примеры 20, 22, 35 и 80).

- **Мышление (интерпретация) (обобщение связей, отношений и сущностных свойств объектов в аспекте решаемой задачи):**

Материал показывает, что при осмыслении англоязычного кинодискурса с целью его перевода актуализируются различные вербальные и вербально-логические семантические связи, включая отношения синонимии, гиперонимии, гипонимии, тематической группировки, антонимии, конверсности, полисемии, омонимии, паронимии, формоизменения, валентности (комбинирования), причины, следствия, культурной аналогии, свободной ассоциации.

Эти связи возникают под действием двух противоположных свойств мышления: с одной стороны, инертности, конвенциональности (в частности, на это указывают случаи усиления смысловой взаимосвязи высказываний, см., например: § 2.3.6.1.2, § 2.3.6.1.3, § 2.3.6.1.5, § 2.3.6.1.6); с другой стороны, нетормозимости, подвижности (в частности, на это указывает направленность на расподобления повторений, см., например, § 2.3.5.3, § 2.3.6.1.1).

Кроме того, интерпретация проявляется в виде совокупности языковых средств, отбираемых для отображения личностей киноперсонажей. Выявляется преобладание преобразований под влиянием семантических доминант образов, формируемых кинодискурсом (см. пример 14: генерал Кимси, пример 21: Старк, Стейн, пример 44: Роб, пример 55: Эдвардс), над привнесением новых характеристик (см. пример 47: Хад, пример 48: Джейсон).

Представляется, что подробное изучение воспроизведения в переводе идейно-эстетического содержания кинофильмов может стать предметом будущих исследований.

- **Память (сохранение знаний о свойствах, связях и отношениях объектов):**

Анализ выявляет преобладание обеспечения связанности высказываний с ближайшим контекстом над корреляциями, пронизывающими кинодискурс в целом (см. пример 60, *We're working on it.* → *Дело привычки.*, или пример 26, *This is the last time I saw you.* → *Больше я тебя не увижу.*). Случаи игнорирования дистантных связей свидетельствует о том, что содержание переводимых минисцен сохраняется в краткосрочной памяти интерпретатора и не всегда переходит в долгосрочную память.

Эти обстоятельства указывают на **ситуативность** переводческих решений.

2.4.4. Закономерности метода

Сопоставление структур типов аудиовизуальных фрагментов и аспектов их осмысления, структур переводческих приёмов и структур факторов, выявляемых для разных исполнителей дублирования, показывает совпадение тенденций, хотя и обнаруживает некоторые различия, что может быть предметом будущих исследований. Вероятно, отклонения объясняются поджанровыми категориями кинодискурсов и индивидуальными отличиями в подходах к переводу. Общее сходство показателей позволяет говорить об **универсальности** сделанных выводов для рассмотренного кластера переводчиков.

Как установлено в § 2.4.2–2.4.3, интерпретативно-коммуникативный метод перевода характеризуют такие черты, как **разноплановость** (реализация в виде разных приёмов), **многообразность** (возможность выделения подвидов внутри приёмов), **многофакторность** (обусловленность одновременным действием нескольких ограничений) и **ситуативность** (контекстуальность).

Анализ показывает, что строгой корреляции между типом фрагмента англоязычного кинодискурса, сочетанием факторов и переводческим приёмом нет: одна и та же комбинация факторов может определять выбор разных приёмов,

а обращение к одному и тому же приёму может быть мотивировано разными комбинациями факторов. Тем не менее изучение отдельных техник позволяет формализовать условия, при которых обращение к ним является наиболее ожидаемым (так, например, можно прогнозировать расподобление высказываний при их многократном повторе или добавление эмотивного высказывания при производстве киноперсонажем, находящимся в кадре, резкого движения и т. д.). Это определяет исследуемый метод перевода как **вариативно-вероятностный (эвристический)**.

Также к закономерностям интерпретативно-коммуникативного метода перевода можно отнести особенности связи оригинала и перевода. Нелинейные преобразования являются **производными**: они основываются на аналогическом, логическом или ассоциативном осмыслении того образа, который вызывает предъявляемая интерпретатору англоязычная аудиовизуальная ситуация, и отражают особенности протекания когнитивных процессов восприятия, внимания, понимания и памяти. В то же время эти преобразования **необратимы**: по переводной версии не возможно с точностью восстановить исходный дискурс. Таким образом, интерпретативно-коммуникативный метод перевода проявляется как **репродуктивно-продуктивный процесс** и может быть отнесён к **творческой мыслительной деятельности**.

Выводы по главе 2

Результаты анализа выборочной совокупности современных популярных англоязычных художественных кинофильмов и их переводов на РЯ показывают:

1. Интерпретативно-коммуникативный метод перевода является для профессионального дублирования второстепенным, но типичным способом переработки оригинала, ожидаемым в умеренном объёме, используемым данным кластером переводчиков в основном универсально.

2. Единицей интерпретативно-коммуникативного перевода является аудиовизуальный фрагмент, независимо от наличия в нём речевого стимула.

При интерпретации конвенциональных (содержащих речь) кинофраз преобразованию могут подлежать не только смысл и композиционная роль высказывания, но и атрибуция говорящего и/или адресата.

При интерпретации неконвенциональных (не содержащих речь) кинофраз вербальную форму чаще всего получает кинесика киноперсонажей.

Наибольшая вероятность нелинейной передачи выявляется у кинофрагментов, передающих эмотивные, оценочные, характеризующие, побудительные и фатические сообщения, то есть у языковых и неязыковых выразительных средств, используемых киноперсонажами для номинации их отношения к ситуации, регуляции действий других коммуникантов и установления, поддержания и разрыва контакта.

Указанные особенности объясняются полисемиотической природой кинодискурса, объединяющим в единую семантическую конструкцию изобразительные, звуковые и словесные знаки, а также высокими компенсаторными свойствами аудиовизуальных материалов и заместительным характером дублирования.

3. Интерпретативно-коммуникативный метод перевода реализуется в виде восьми приёмов, выделяемых на основе комбинации параметров. Каждый из приёмов дробится на подтипы. Это характеризует метод как разноплановый и многообразный.

В основе приёмов в совокупности лежат три механизма мышления: аналогия (ассоциация ситуаций через координирующее представление), логическое развитие (ассоциация ситуаций по смежности во времени и пространстве) и свободная ассоциация (механическое сцепление представлений). Приёмы реализуются не только как межъязыковая и межкультурная, но и как межсемиотическая трансформация.

Для каждой переводческой техники выявляется ведущий принцип рассуждения. В КВП с АЯ на РЯ в модуле дублирования приёмы реализуются, как правило, следующим образом:

- субституция — межсемиотическая лингво-паралингвистическая аналогия;
- добавление — межсемиотическая аналогия на базе кинесико-слуховой синестезии;
- опущение — отказная реакция на голосовой стимул при информативной избыточности;
- модуляция — инференция на базе индукции, отражающая следующие ведущие руководящие представления, регулирующие отбор информации: ориентированность на прогнозирование последствий и оценивание ситуации, «негативное» мышление и речевую эгоцентричность;
- варьирование — парадигматическая ассоциация через два ведущих типа инвариантов: понятийный и тематический;
- дискурсивное преобразование — синтагматическая ассоциация высказываний в обход актуально звучащего речевого стимула с ориентацией на обеспечение когерентности аудиовизуального смыслового целого в рамках ближайшего контекста;
- адаптация — межкультурная аналогия;
- компенсация — аналогия или инференция, отражающая одновременность схватывания последовательно предъявляемых аудиовизуальных стимулов.

Ядро метода составляют модуляция, вариантное преобразование и дискурсивное преобразование, периферию — добавление, границу — адаптация, субституция, опущение и компенсация.

Приём дискурсивного преобразования, основанный на синтагматической ассоциации, и ряд подтипов других интерпретативно-коммуникативных приёмов перевода выделён впервые.

4. Ход интерпретации направляют шесть переводческих ограничений: лингвистические, культурологические, семиотические, форматные, дискурсивные и субъективно-интерпретационные. Факторы характеризуются разноплановостью, многообразностью, диффузностью и интергративностью.

Ведущей комбинацией мотивов может считаться сочетание субъективной интерпретации и семиотического фактора, то есть совместный эффект, происходящий от индивидуального истолкования ситуации и воздействия на переводчика сосуществующих с англоязычной речью аудиовизуальных кинокодов. Вторым по важности является дискурсивный фактор, связанный с принципами организации коммуникации. Наименее значимы лингвистические проблемы, культурная специфика и требования формата КВП.

Помимо перечисленных ограничений, на перевод могут влиять предпереводческие условия, а именно фактор первоисточника и фактор качества монтажного листа, а также постпереводческий фактор, касающийся этапа сведения звуковой дорожки.

Субъективная интерпретация (включающая приоритизацию некоторых форм описания ситуации и своеобразие трактовки кинопроизведения) и действие особенностей развёртывания дискурса как факторы перевода формализованы впервые.

5. На переводе отражаются характер протекания когнитивных процессов восприятия, внимания, мышления и памяти. Наиболее значимыми представляются следующие наблюдения:

- Номинируемые ситуации воспринимаются интерпретатором целостно — во множестве способов их представления и оценки, с учётом всех участников сцены и условий их общения, в единстве причинно-следственных связей, с опорой на вербальный, пространственно-временной, визуальный и аудиальный контекст.

- В фокусе внимания переводчиков находятся не только речевые, но и визуальные и аудиальные образы. Сила их воздействия такова, что они способны получать словесную форму, замещать своей вербализацией звучащий голосовой сигнал, приводить к потере речевого компонента и влиять на выбор варианта перевода. Среди визуальных элементов в фокусе оказывается чаще всего кинесика киноперсонажей, реже динамические и статические детали видеоряда. Среди аудиальных элементов важную роль играют диегетические шумы, в том числе в сочетании с недиегетической музыкой, а также восприятие англоязычной речи на слух, которое может приводить к переводу по аллитерации.

- Нелинейные преобразования производны и необратимы: они отражают часть спектра смыслов, вызываемого образом интерпретируемой ситуации, и не позволяют воссоздать оригинал при обратном переводе. Материал показывает, что англоязычный кинодискурс актуализирует различные вербальные и вербально-логические связи, включая отношения синонимии, гиперонимии, гипонимии, тематической группировки, антонимии, конверсности, полисемии, омонимии, паронимии, формоизменения, валентности (комбинирования), причины, следствия, культурной аналогии, свободной ассоциации. Эти связи возникают под действием двух противоположных свойств мышления: с одной стороны, инертности, конвенциональности и, с другой стороны, нетормозимости, подвижности.

- Содержание минисцен хорошо удерживается в кратковременной памяти переводчика и не всегда переходит в долгосрочную память, что может затруднять воспроизведение в переводе дистантных связей, пронизывающих англоязычный кинодискурс.

Эти обстоятельства указывают на ситуативность переводческих решений.

6. В целом по системной организации интерпретативно-коммуникативный метод перевода проявляется на рассмотренном аудиовизуальном материале как вариативно-вероятностный (эвристический), разноплановый, многообразный, многофакторный, ситуативный, репродуктивно-продуктивный творческий мыслительный процесс.

Заключение

Проведённое исследование устанавливает потенциал применения интерпретативно-коммуникативного (нелинейного) метода перевода к англоязычному художественному кинодискурсу при его дублировании на РЯ для кинотеатрального показа. Подводя итоги, можно сделать следующие обобщения:

Художественный кинодискурс обособляется как тип дискурса и рассматривается как полисемиотический конструкт, соединяющий изобразительные, звуковые и словесные знаки, выстраиваемый как нарративная структура, имеющий своим содержанием некоторый сюжет, воплощающий авторскую идею. Интерпретация кинодискурса требует учёта языковых, прагматических, риторических и аттенциональных аспектов высказывания, невербальных элементов коммуникации и условий горизонтального и вертикального контекстов, что нашло отражение в разработанной методике дескриптивного анализа.

Подготовка кинофильма к показу является многостадийным процессом и зависит от модуса перевода: дублирования, закадрового перевода, субтитрирования, специализированного субтитрирования и аудиоописания (тифлокомментирования). Получение статистики о фактическом использовании форматов КВП и исполнителях работ представляет сложность, но собранные сведения позволяют утверждать, что на рынке кинопроката лидирует дублирование, выполняемое профессиональными студиями озвучивания. Как правило, именно по такому переводу российские кинозрители судят о кинокартине. В этой связи привлекает внимание вопрос реализации нормы лингвистической верности оригиналу в этом типе КВП, а именно степень использования интерпретативно-коммуникативного метода перевода.

Интерпретативно-коммуникативный метод перевода является одним из трех подходов, выделяемых на базе континуума переводческих приёмов. Буквальный и трансформационно-семантический методы перевода предполагают линейную переработку оригинала по словам или синтагмам в рамках предложения. В отличие от этого изучаемый нелинейный метод перевода реализуется путём

целостного преобразования высказывания в рамках дискурса. Обоснование подхода выявляется в теориях (моделях), описывающих переводческую деятельность как процесс дистанцирования от исходных языковых форм и оперирования смыслами, заключёнными в оригинале.

Материал показывает, что интерпретативно-коммуникативный метод перевода является второстепенным способом переработки англоязычного художественного кинодискурса при его дублировании на РЯ. Метод используется исследованным кластером профессиональных переводчиков сходным образом.

Единицей нелинейного перевода является аудиовизуальный фрагмент, причём независимо от включения в него речевого компонента.

Чаще всего преобразования касаются вербальных и невербальных выразительных средств, используемых киноперсонажами для номинации их отношения к ситуации, регуляции действий других коммуникантов и установления, поддержания и разрыва контакта.

Интерпретативно-коммуникативный метод перевода образуют приёмы, которые реализуются не только как межязыковая и межкультурная, но и как межсемиотическая трансформация, а также опираются не только на аналогическое и логическое ассоциирование, но и на свободное сцепление представление. Перечень, включающий субституцию, добавление, опущение, модуляцию, вариантное преобразование, адаптацию и компенсацию, уточнён, детализирован и дополнен приёмом дискурсивного преобразования. Выявленный приём состоит в синтагматической ассоциации высказываний в обход актуально звучащей речи с ориентацией на обеспечение когерентности аудиовизуального смыслового целого.

Выбор метода перевода определяется рядом факторов. К перечню, включающему лингвистические, культурологические, семиотические и форматные ограничения, добавлен дискурсивный фактор, связанный с влиянием особенностей развёртывания коммуникации, и субъективно-интерпретационный фактор, проявляющийся в приоритизации определённых форм концептуализации ситуаций и своеобразии трактовки идейно-образной системы кинофильма.

Детерминанты преимущественно действуют не изолированно, а в комбинации. Ведущим сочетанием является действие субъективно-интерпретационного и семиотического факторов, то есть совместный эффект от индивидуального истолкования англоязычного высказывания с учётом смыслов, выражаемых невербальными аудиовизуальными кинокодами.

На переводе отражаются особенности работы когнитивных механизмов восприятия, внимания, мышления и памяти. В частности, потенциал нелинейного перевода задаётся рядом противоположных тенденций: с одной стороны — целостностью вызываемых кинодискурсом образов, с другой — выдвижением отдельных элементов ситуации; с одной стороны — подвижностью мышления, с другой — инерцией сохранения выбранного ранее смыслового фокуса.

В целом на исследованном материале интерпретативно-коммуникативный перевод проявляется как вариативно-вероятностный (обнаруживающий некоторые закономерности, но не реализующий их строго), разноплановый (объединяющий различные приёмы перевода), многообразный (предполагающий несколько разновидностей внутри каждого из приёмов), многофакторный (направляемый сочетаниями факторов), ситуативный (привязанный к конкретному контексту), репродуктивно-продуктивный (основанный на оригинале, но не воспроизводящий его с точностью) творческий мыслительный процесс.

Рекомендации по использованию полученных научных выводов включают:

- Использовать материалы диссертации в образовательных курсах с целью уточнения теоретических представлений об англоязычном художественном кинодискурсе и типологиях методов, приёмов, факторов и единиц перевода;
- Использовать результаты при разработке критериев оценки качества перевода (в частности, наблюдения о том, что перевод является интерпретацией не только речи, а всего кинодискурса в целом);
- Использовать предложенную в работе методику анализа, включающую определение преобразуемых единиц дискурса, приёмов перевода, факторов преобразований и их взаимосвязей, для изучения других методов перевода.

- Проработать механизмы сбора и публикации данных о выходящих в кинотеатральный прокат кинофильмах, а именно: их языках, модусах КПВ и работавших над переводом студиях.

Направлениями, перспективными для дальнейшей разработки, представляются:

1. Изучение англоязычного художественного кинодискурса в аспектах восприятия и смыслообразования и сопоставление результатов с данными для других дискурсов и языков;

2. Изучение интерпретативно-коммуникативного метода перевода в аспекте использования разными исполнителями перевода, а также применительно к другим модусам КВП, другим дискурсам и другим парам языков;

3. Изучение интерпретативно-коммуникативного метода перевода с целью оценки переводческих решений, в том числе в аспекте представления языковых личностей киноперсонажей.

Список сокращений и условных обозначений

Сокращения

АВП	Аудиовизуальный перевод
АЯ	Английский язык
КВП	Киновидеоперевод
К	Кинофильм
РА	Речевой акт
РО	Риторическое отношение
РЯ	Русский язык
ТРА	Теория речевых актов
ТРИ	Теория интерактивных актов
ТРС	Теория риторической структуры

Условные обозначения

К6, 101: Ape Shelter: Date/ Приют: Свидание, 00:53:43	Данные минисцены: – условное обозначение кинофильма, номер кинотакта; – название сцены и кинотакта на АЯ и РЯ; – время начала кинотакта: час, минута, секунда (время звучания отдельных реплик не приводится).
STARK: СТАРК:	Имя киноперсонажа
(nods) (кивает)	Значимые изобразительные и звуковые детали
on = on screen в/к = в кадре	Персонаж участвует в сцене, присутствует в кадре, видна его артикуляция.
hidden н/с = несинхрон	Персонаж участвует в сцене, присутствует в кадре, но его артикуляция не видна или видна нечетко.
off = off screen з/к = за кадром	Персонаж участвует в сцене, но временно не присутствует в кадре. Требуется фиксации происходящего в кадре.
vo = voice over з/г = закадровый голос	Персонаж либо участвует в сцене (например, посредством дистанционной связи), но не находится в момент произнесения реплики на месте событий, либо непосредственно в момент говорения не участвует в сцене, а только комментирует происходящие события со стороны (находится «над» ситуацией). Требуется фиксации происходящего в кадре.

(on: ...) (в/к: ...)	В круглых скобках фиксируется, что происходит в кадре (для планов «за кадром» и «закадровый голос»).
mute б/г (без голоса)	Персонаж молчит. Требуется фиксации наличия артикуляции.
TEXT: (letter) ТЕКСТ: (письмо)	Наличие в кадре письменного текста и его тип
/, //	Короткая пауза, длинная пауза
What do YOU propose?	Заглавными буквами обозначены слова, получающие интонационное выделение.
*What?	Предположительная расшифровка высказывания
A: [(on) Yes!] B: [(on) No!] A: [[(on) Yes!]] B: [[(on) No!]]	Квадратные скобки отмечают накладывающиеся фрагменты речи. Одинарные и двойные скобки используются попеременно для различения фрагментов, следующих друг за другом.
б/п (без перевода)	Фрагмент не переведён.
<u>What do YOU propose?</u>	Подчёркивание и выделение отмечают высказывание, переведённое нелинейно.
<u>What do YOU propose?</u>	Подчёркивание без выделения используется для контекстов, приводимых в работе, и обозначает, что высказывание анализируется в дополнение к основному примеру.

Список литературы

1. Агафонова, Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма [Текст] / Н. А. Агафонова. — Минск : Тесей, 2008. — 392 с.
2. Алексеева, И. С. Введение в переводоведение [Текст] / И. С. Алексеева. — СПб. : Филол. фак. С.-Петерб. гос. ун-та ; М. : Академия, 2004. — 352 с.
3. Антропова, А. В. Названия американских, английских и российских кинофильмов: сопоставительная характеристика и проблемы перевода [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Антропова Анастасия Викторовна. — Екатеринбург, 2008. — 217 с.
4. Апресян, Ю. Д. Лексическая семантика : синонимические средства языка [Текст] / Ю. Д. Апресян. — М. : Наука, 1974. — 368 с.
5. Арутюнова, Н. Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. [Текст] / Н. Д. Арутюнова. — М. : Наука, 1988. — 341 с.
6. Арутюнова, Н. Д. Язык и мир человека [Текст] / Н. Д. Арутюнова. — 2-е изд., испр. — М. : Языки русской культуры, 1999. — 896 с.
7. Баранов, А. Н. Намёк как способ косвенной передачи смысла [Электронный ресурс] / А. Н. Баранов // Междунар. конф. по компьютерной лингвистике «Диалог-2006». — 2006. — URL: <http://www.dialog-21.ru/digests/dialog2006/materials/html/Baranov.htm>
8. Бархударов, Л. С. Язык и перевод: Вопросы общей и частной теории перевода [Текст] / Л. С. Бархударов. — М. : Междунар. отн-я, 1975. — 240 с.
9. Бахтин, М. М. Автор и герой в эстетической деятельности [Текст] / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества : сб. ст. / М. М. Бахтин. — 2-е изд. — М. : Искусство, 1986а. — С. 9–191.
10. Бахтин, М. М. К методологии гуманитарных наук [Текст] / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества : сб. ст. / М. М. Бахтин. — 2-е изд. — М. : Искусство, 1986б. — С. 381–393.
11. Бахтин, М. М. Проблема речевых жанров [Текст] / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества : сб. ст. / М. М. Бахтин. — 2-е изд. — М. : Искусство, 1986с. — С. 250–296.
12. Бахтин, М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках [Текст] / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества : сб. ст. / М. М. Бахтин. — 2-е изд. — М. : Искусство, 1986д. — С. 297–325.
13. Беляева, Е. И. Грамматика и прагматика побуждения. Английский язык [Текст] / Е. И. Беляева. — Воронеж: Изд-во Волгоград. гос. ун-та, 1992. — 168 с.
14. Бенъямин, В. Задача переводчика [Электронный ресурс] = Benjamin, W. Die Aufgabe des Übersetzers / В. Бенъямин ; пер. с нем. Е. Павлова. — 1923. URL: <http://dironweb.com/klinamen/fila10.html>

15. Болокова, Н. К. Лингвокультурологический анализ концепта «врач/медик» : на материале рус. и англ. яз. [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Болокова Нуриета Кадырбечевна. — Краснодар, 2009. — 163 с.
16. Бочарникова, Н. В. Перевод названий текстов массовой культуры как инструмент лингвистического маркетинга [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Бочарникова Наталья Викторовна. — Волгоград, 2014. — 233 с.
17. Бреус, Е. В. Основы теории и практики перевода с русского языка на английский [Текст] / Е. В. Бреус. — 3-е изд. — М. : УРАО, 2002. — 208 с.
18. Бурлакова, В. В. Синтаксические структуры современного английского языка [Текст] / В. В. Бурлакова. — М. : Просвещение, 1984. — 112 с.
19. Вакурова, Н. В. Типология жанров современной экранной продукции [Электронный ресурс] / Н. В. Вакурова, Л. И. Московкин. — М., 1997. — URL: http://leo-mosk.narod.ru/works/GANRE_I.htm
20. Виссон, Л. Синхронный перевод в ООН, или школа жизни [Текст] / Л. Виссон // Вестник Моск. ун-та. Серия 22, Теория перевода. — 2008. — № 3, июль-сент. — С. 85–99.
21. Влахов, С. Непереводимое в переводе [Текст] / С. И. Влахов, С. П. Флорин ; под ред. В. М. Россельса. — М. : Междунар. отн-я, 1980. — 343 с.
22. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод : основы философской герменевтики [Текст] = Gadamer, H.-G. Wahrheit und Methode : Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik / Г.-Х. Гадамер ; пер. с нем. Б. Н. Бессонова. — М. : Прогресс, 1988. — 704 с.
23. Гак, В. Г. Высказывание и ситуация [Текст] / В. Г. Гак // Проблемы структурной лингвистики 1972 : сб. ст. / отв. ред. С. К. Шаумян. — М. : Наука, 1973. — С. 349–372.
24. Гак, В. Г. О моделях языкового синтеза [Текст] / В. Г. Гак // Языковые преобразования / В. Г. Гак. — М. : Языки русской культуры, 1998. — С. 298–309.
25. Гак, В. Г. Семантическая структура слова как компонент семантической структуры высказывания [Текст] / В. Г. Гак // Семантическая структура слова : Психолингвистические исследования : сб. ст. / отв. ред. А. А. Леонтьев. — М. : Наука, 1971. — С. 78–96.
26. Гак, В. Г. Теория и практика перевода : фр. яз. [Текст] / В. Г. Гак, Б. Б. Григорьев. — М. : Интердиалект+, 2000. — 459 с.
27. Галеева, Н. Л. Основы деятельностной теории перевода [Текст] / Н. Л. Галеева. — Тверь, 1997. — 80 с.
28. Гарбовский, Н. К. Логические основания переводческих трансформаций [Текст] / Н. К. Гарбовский // Язык и действительность : памяти проф. В. Г. Гака : сб. ст. — М. : ЛЕНАНД, 2007a. — С. 304–323.
29. Гарбовский, Н. К. Теория перевода [Текст] / Н. К. Гарбовский. — 2-е изд. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 2007b. — 544 с.

30. Гончарова, Е. А. Интерпретация текста : немецкий язык [Текст] / Е. А. Гончарова, И. П. Шишкина. — М. : Выс. шк., 2005. — 368 с.
31. Горшкова, В. Е. Теоретические основы процессоориентированного подхода к переводу кинодиалога : на материале совр. фр. кино [Текст] : дис. ... д-ра. филол. наук : 10.02.05, 10.02.20 / Горшкова Вера Евгеньевна. — Иркутск, 2006. — 367 с.
32. Гринев-Гриневиц, С. В. Основы семиотики [Текст] / С. В. Гринев-Гриневиц, Э. А. Сорокина. — М. : Флинта : Наука, 2012. — 256 с.
33. Давыдова, М. М. Просодия, семантика и прагматика текста в регистре документального кино [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Давыдова Марина Михайловна. — Самара, 2005. — 208 с.
34. Дементьев, В. В. Изучение речевых жанров : обзор работ в современной русистике [Текст] / В. В. Дементьев // Вопр. языкознания. — 1997. — № 1. — С. 109–121.
35. Демьянков, В. З. «Текст» и «дискурс» как термины и как слова обыденного языка [Текст] / В. З. Демьянков // IV Междунар. науч. конф. «Язык, культура, общество» (Москва, 27–30 сент. 2007 г.) : пленар. докл. — М. : Моск. ин-т ин. яз. ; Рос. акад. лингв. наук ; Ин-т языкознания РАН ; Науч. журн. «Вопр. филологии», 2007. — С. 86–95.
36. Деррида, Ж. Вокруг Вавилонских башен [Текст] = Derrida, J. Des tours de Babel / Ж. Деррида ; пер. с фр. В. Лапицкого. — СПб. : Академ. Проект, 2002. — 111 с.
37. Ефремова, М. А. Концепт кинотекста : структура и лингвокультурная специфика : на материале кинотекстов советской культуры [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Ефремова Марина Алексеевна. — Волгоград, 2004. — 185 с.
38. Зарецкая, А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Зарецкая Анна Николаевна. — Челябинск, 2010. — 180 с.
39. Зельвенский, С. А. Mockumentary : история вопроса [Текст] / С. А. Зельвенский // Сеанс. — 2007. — № 32.
40. Зернецкий, П. В. Лингвистические аспекты теории речевой деятельности [Текст] / П. В. Зернецкий // Языковое общение : процессы и единицы : межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. И. П. Сусов. — Калининград : Калинингр. гос. ун-т, 1988. — С. 36–41.
41. Зиборова, О. П. Российское кино 2000-х : проблемы и перспективы развития [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 17.00.03. / Зиборова Ольга Петровна. — М., 2010. — 220 с.
42. Иванова, Е. Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Иванова Екатерина Борисовна. — Волгоград, 2001. — 178 с.

43. Иванова, И. П. Теоретическая грамматика современного английского языка [Текст] / И. П. Иванова, В. В. Бурлакова, Г. Г. Почепцов. — М. : Выс. шк., 1981. — 285 с.
44. Игнатов, К. Ю. От текста романа к кинотексту : языковые трансформации и авторский стиль : на англоязычном материале [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Игнатов Кирилл Юрьевич. — М., 2007. — 196 с.
45. Каде, О. Проблемы перевода в свете теории коммуникации [Текст] = Kade, O. Kommunikationswissenschaftliche Probleme der Translation / О. Каде ; пер. с нем. А. Батрака // Вопр. теории перевода в зарубежной лингвистике : сб. ст. / ред. В. Н. Комиссаров. — М., 1978. — С. 69–90.
46. Казакова, Т. А. Практические основы перевода : English — Russian [Текст] / Т. А. Казакова. — СПб. : Союз, 2001. — 320 с.
47. Кибрик, А. А. Анализ дискурса в когнитивной перспективе [Текст] : дис. ... д-ра филол. наук в форме науч. докл. : 10.02.19 / Кибрик Андрей Александрович. — М., 2003. — 90 с.
48. Кибрик, А. А. Модус, жанр и другие параметры классификации дискурсов [Текст] / А. А. Кибрик // Вопр. языкознания. — 2009. — № 2, март-апрель. — С. 3–21.
49. Клюканов, И. Э. Единицы речевой деятельности и единицы языкового общения [Текст] / И. Э. Клюканов // Языковое общение : Процессы и единицы : межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. И. П. Сусов. — Калининград : Калинингр. гос. ун-т, 1988. — С. 41–47.
50. Кобозева, И. М. Лингвистическая семантика [Текст] / И. М. Кобозева. — 6-е изд. — М. : ЛЕНАНД, 2015. — 352 с.
51. Козуляев, А. В. Аудиовизуальный полисемантический перевод как особая форма переводческой деятельности : Обучение данному виду перевода [Текст] / А. В. Козуляев // XVII Царскосельские чтения : Материалы : Т. I (Ленингр. гос. ун-т им. А. С. Пушкина, СПб., 23–24 апр. 2013 г.). — СПб., 2013. — С. 374–381.
52. Козуляев, А. В. Обучение динамически эквивалентному переводу аудиовизуальных произведений: опыт разработки и освоения инновационных методик в рамках Школы аудиовизуального перевода [Текст] / А. В. Козуляев // Вестник Пермского нац. исслед. политех. ун-та. Проблемы языкознания и педагогики. — 2015. — № 3. — С. 3–24.
53. Комина, Н. А. Коммуникативно-прагматический аспект английской диалогической речи [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Комина Наталья Анатольевна. — Калининград, 1984. — 195 с.
54. Комиссаров, В. Н. Вклад Я. И. Рецкера в лингвистическую теорию перевода [Текст] // Лингвистическое переводоведение в России / В. Н. Комиссаров. — М. : ЭТС, 2002а. — 192 с.

55. Комиссаров, В. Н. Лингвистика перевода [Текст] / В. Н. Комиссаров. — 4-е изд. — М. : ЛИБРОКОМ, 2013. — 176 с.
56. Комиссаров, В. Н. Общая теория перевода [Текст] / В. Н. Комиссаров. — 2000. — 136 с.
57. Комиссаров, В. Н. Современное переводоведение [Текст] / В. Н. Комиссаров. — М. : ЭТС, 2002b. — 424 с.
58. Комиссаров, В. Н. Теория перевода : лингвистические аспекты [Текст] / В. Н. Комиссаров. — М. : Выс. шк., 1990. — 253 с.
59. Корячкина, А. В. К вопросу о преобразовании англоязычного кинодискурса при переводе [Текст] / А. В. Корячкина // Вестник С.-Петерб. ун-та. Серия 9, Филология. Востоковедение. Журналистика. — 2013а. — Вып. 1 (март). — С. 129–135.
60. Корячкина, А. В. К понятию «девербализация» в теории перевода [Текст] / А. В. Корячкина // Актуал. проб. переводоведения : Материалы XL Междунар. филол. конф. (С.-Петерб. гос. ун-т, СПб., 14–19 марта 2011 г.). — СПб., 2011а. — С. 75–77.
61. Корячкина, А. В. К проблеме классификации методов и приёмов перевода [Текст] / А. В. Корячкина // Актуал. проб. переводоведения : Материалы 44 Междунар. филол. конф. (С.-Петерб. гос. ун-т, СПб., 10–15 марта 2015 г.). — СПб., 2015а. — С. 66–81.
62. Корячкина, А. В. Киновидеоперевод : аспекты теории и лингводидактики [Текст] / А. В. Корячкина // X Междунар. науч.-практ. конф. «Актуал. пробл. экономики и новые технологии преподавания» («Смирновские чтения») (Междунар. банк. ин-т, СПб., 01 апреля 2011 г.) : Материалы : Т. I. — СПб., 2011b. — С. 97–100.
63. Корячкина, А. В. О подходах к анализу и переводу киновидеодискурса [Электронный ресурс] / А. В. Корячкина // XLI Междунар. филол. конф. (С.-Петерб. гос. ун-т, СПб., 26–30 марта 2012 г.) : Тезисы. — СПб., 2012. — С. 24–26. — URL: http://phil.spbu.ru/rabochaya/XLI_Conf_.pdf
64. Корячкина, А. В. О формировании корпуса для исследования кинодискурса и киноперевода [Текст] / А. В. Корячкина // Филол. науки. Вопр. теории и практики. — Тамбов : Грамота, 2013b. — № 5 (23): в 2 ч. — Ч. II. — С. 115–120.
65. Корячкина, А. В. Художественный (постановочный) кинофильм как дискурс [Текст] / А. В. Корячкина // Филол. науки. Вопр. теории и практики. — Тамбов : Грамота, 2015b. — № 3 (45): в 3 ч. — Ч. III. — С. 91–97.
66. Косинова, М. И. Институт кинопродюсирования в России как феномен отечественной культуры [Текст] : дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / Косинова Марина Ивановна. — М., 2005. — 209 с.
67. Крейдлин, Г. Е. Невербальная семиотика [Текст] / Г. Е. Крейдлин. — М. : Новое литературное обозрение, 2002. — 581 с.

68. Кухаренко, В. А. Интерпретация текста [Текст] / В. А. Кухаренко. — 2-е изд., перераб. — М. : Просвещение, 1988. — 192 с.
69. Ланчиков, В. К. Монолог о диалоге [Электронный ресурс] / В. К. Ланчиков. — 2003. — URL: http://www.lingvoda.ru/transforum/articles/lanchikov_a1.asp
70. Лапшина, М. Н. Стилистика современного английского языка [Текст] = English Stylistics / М. Н. Лапшина. — СПб. : Академия, 2013. — 272 с.
71. Латышев, Л. К. Перевод : теория, практика и методика преподавания [Текст] / Л. К. Латышев, А. Л. Семенов. — М. : Академия, 2003. — 192 с.
72. Латышев, Л. К. Технология перевода [Текст] / Л. К. Латышев. — М. : НВИ-Тезаурус, 2000. — 280 с.
73. Лебедева, О. Н. Русская кинематографическая лексика : структурно-семантический анализ [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Лебедева Ольга Николаевна. — Днепропетровск, 1984. — 206 с.
74. Левый, И. Искусство перевода [Текст] = Levý, J. Umění překladu / Иржи Левый ; пер. с чеш. В. М. Россельса. — М. : Прогресс, 1974. — 398 с.
75. Леонтьева, К. Ю. Формирование системы организации и размещения городской киносети [Текст] : дис. ... канд. экон. наук : 10.02.20 / Ксения Юрьевна Леонтьева. — СПб., 2009. — 198 с.
76. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Текст] / Ю. М. Лотман // Об искусстве : сб. ст. / Ю. М. Лотман. — СПб. : Искусство-СПб, 1998. — С. 297–372.
77. Львовская, З. Д. Теоретические проблемы перевода : на материале исп. яз. [Текст] / З. Д. Львовская. — М. : Высш. шк., 1985. — 232 с.
78. Максимова, Е. Е. Методика и техники обучения основам кино/видео перевода в кинематографическом вузе [Электронный ресурс] / Е. Е. Максимова // Наука, образование, общество. — 2016. — № 1 (7). — С. 245–251. — URL: <http://elibrary.ru/item.asp?id=25964797>
79. Масленникова, А. А. Лингвистическая интерпретация скрытых смыслов [Текст] / А. А. Масленникова. — СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. — 264 с.
80. Матасов, Р. А. Перевод кино/видео материалов : лингвокультурологические и дидактические аспекты [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Матасов Роман Александрович. — М., 2009. — 211 с.
81. Минченков, А. Г. Когнитивно-эвристическая модель перевода : на материале англ. яз. [Текст] : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.04, 10.02.20 / Минченков Алексей Генриевич. — СПб., 2008. — 319 с.
82. Миньяр-Белоручев, Р. К. Как стать переводчиком? [Текст] / Р. К. Миньяр-Белоручев. — М. : Готика, 1999. — 176 с.

83. Миньяр-Белоручев, Р. К. Теория и методы перевода [Текст] / Р. К. Миньяр-Белоручев. — М. : Московский лицей, 1996. — 208 с.
84. Михайлов, Л. М. Коммуникативная грамматика немецкого языка [Текст] / Л. М. Михайлов. — М. : Высшая школа, 1994. — 256 с.
85. Мишина, О. В. Средства создания комического в видеовербальном тексте : на материале англ. юмористического сериала *Monty Python Flying Circus* [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Мишина Ольга Викторовна. — Самара, 2007. — 203 с.
86. Недялков, И. В. Типологические характеристики языков и переводческие трансформации [Текст] // Лингвистика от Востока до Запада : в честь 70-летия проф. В. Б. Касевича : сб. ст. / отв. ред. Л. А. Вербицкая. — СПб. : Филол. фак. С.-Петерб. гос. ун-та, 2011. — С. 64–73.
87. Нестерова, Н. М. Вторичность как онтологическое свойство перевода [Текст] : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 / Нестерова Наталья Михайловна. — Пермь, 2005. — 368 с.
88. Нойберт, А. Прагматические аспекты перевода [Текст] = Neubert, A. *Pragmatische Aspekte der Übersetzung* / А. Нойберт ; пер. с нем. А. Батрака // *Вопр. теории перевода в зарубежной лингвистике* : сб. ст. / ред. В. Н. Комиссаров. — М., 1978. — С. 185–202.
89. Палажченко, П. Р. Отрицание английское и русское [Текст] / П. Р. Палажченко // *Мосты*. — 2013. — № 3 (39). — С. 30–41.
90. Петрова, Е. С. Автокоррекция переводчика и принцип дистанцирования [Текст] / Е. С. Петрова // *Вестник Ленинград. гос. ун-та им. А. С. Пушкина*. — 2006. — № 2. — С. 83–89.
91. Петрова, Е. С. Сложное предложение в английском языке : Варианты формы, значения и употребления [Текст] / Е. С. Петрова. — М. : ГИС ; СПб. : Филол. фак. С.-Петерб. гос. ун-та, 2002. — 136 с.
92. Петрова, Е. С. Форма и стратификация грамматических вариантов : норма и гиперкоррекция [Текст] / Е. С. Петрова // *Трехаспектность грамматики : на материале англ. яз. : сб. ст. / ред. В. В. Бурлакова*. — СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1992. — С. 160–173.
93. Покидышева, С. Н. Киноадаптация литературного произведения как объект филологического исследования [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Покидышева Светлана Николаевна. — Белгород, 2007. — 173 с.
94. Поспелова, А. Г. Функциональный аспект изучения речевых актов : иллокутивно-интерактивная характеристика [Текст] / А. Г. Поспелова // *Трехаспектность грамматики : на материале англ. яз. : сб. ст. / ред. В. В. Бурлакова*. — СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1992. — С. 68–85.
95. Пропп, В. Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки : Ответ К. Леви-Строссу [Текст] = Propp, V. Ja. *Morforlogie de la fiaba* /

В. Я. Пропп // Семиотика : сб. ст. / общ. ред. Ю. С. Степанова. — М. : Радуга, 1983. — С. 566–584.

96. Райс, К. Классификация текстов и методы перевода [Текст] = Reiss, K. Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik / К. Райс ; пер. с нем. А. Батрака // Вопр. теории перевода в зарубежной лингвистике : сб. ст. / ред. В. Н. Комиссаров. — М., 1978. — С. 202–228.

97. Рецкер, Я. И. Теория перевода и переводческая практика : очерки лингвистической теории перевода [Текст] / Я. И. Рецкер. — 3-е изд., стереотип. — М. : Р. Валент, 2007. — 244 с.

98. Родичева, А. А. Речевое общение на основе коммуникативных ходов [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Родичева Анна Анатольевна. — Череповец, 2002. — 181 с.

99. Садуль, Ж. История киноискусства от его зарождения до наших дней [Текст] = Sadoul, G. Histoire du cinéma mondial, des origines a nos jours / Ж. Садуль ; пер. с фр. М. К. Левиной. — М. : Иностр. лит-ра, 1957. — 463 с.

100. Санаев, П. В. О переводах [Электронный ресурс] / П. В. Санаев // Российское кино. — URL: <http://ruskino.ru/pavel/trans.php>

101. Сафронов, А. А. Смыслообразование в драматургическом тексте и его вторичных интерпретациях [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Сафронов Александр Александрович. — Тверь, 2002. — 142 с.

102. Слободняк, Ю. Переводчики кино : работа за кадром [Электронный ресурс] / Ю. Слободняк // С-Петербург. ун-т. — 2012. — № 3 (3845). — URL: <http://journal.spbu.ru/?p=6368>

103. Слышкин, Г. Г. Кинотекст : опыт лингвокультурологического анализа [Текст] / Г. Г. Слышкин, М. А. Ефремова. — М. : Водолей Publishers, 2004. — 153 с.

104. Снеткова, М. С. Лингвостилистические аспекты перевода испанских кинотекстов : на материале русских переводов художественных фильмов Л. Бунюэля «Виридиана» и П. Альмодовара «Женщины на грани нервного срыва» [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.05, 10.02.20 / Снеткова Марина Сергеевна. — М., 2009. — 232 с.

105. Сургай, Ю. В. Интердискурсивность кинотекста в кросскультурном аспекте [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Сургай Юлия Валерьевна. — Тверь, 2008. — 178 с.

106. Сусов, А. А. Моделирование дискурса в терминах теории риторической структуры [Текст] / А. А. Сусов // Вестник Воронеж. гос. ун-та. Серия, Филология ; Журналистика. — 2006. — № 2. — С. 133–138.

107. Сусов, И. П. Лингвистическая прагматика [Текст] / И. П. Сусов. — М. : АСТ : Восток-Запад, 2006. — 200 с.

108. Сухая, Е. В. Типы источников киноречи как основа лингвистических исследований [Текст] / Е. В. Сухая // Вестник Моск. гос. обл. ун-та. — 2010. — № 2. — С. 68–74.
109. Тодоров, Ц. Понятие литературы [Текст] = Todorov, T. *Sémiotique de la littérature* / Ц. Тодоров ; пер. с фр. Г. К. Косикова // Семиотика : сб. ст. / общ. ред. Ю. С. Степанова. — М. : Радуга, 1983. — С. 355–369.
110. Третьякова, Т. П. Функционально-семантические составляющие детской диалогической речи : на материале совр. англ. яз. [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Третьякова Татьяна Петровна. — Л., 1984. — 221 с.
111. Трофимова, Н. А. Экспрессивные речевые акты в диалогическом дискурсе : семантический, прагматический, грамматический анализ [Текст] / Н. А. Трофимова. — СПб. : Изд-во ВВМ, 2001. — 367 с.
112. Тынянов, Ю. Н. Кино — слово — музыка [Текст] / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино : сб. ст. / Ю. Н. Тынянов. — М. : Наука, 1977a. — С. 320–322.
113. Тынянов, Ю. Н. Об основах кино [Текст] / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино : сб. ст. / Ю. Н. Тынянов. — М. : Наука, 1977b. — С. 326–345.
114. Фёдоров, А. В. Основы общей теории перевода : Лингвистические проблемы [Текст] / А. В. Фёдоров. — 5-е изд. — СПб. : Филол. фак. С.-Петерб. гос. ун-та ; М. : Филология Три, 2002. — 416 с.
115. Филимонова, О. Е. Эмоциология текста. Анализ репрезентации эмоций в английском тексте [Текст] / О. Е. Филимонова. — СПб. : Книжный дом, 2007. — 448 с.
116. Фрейлих, С. И. Теория кино : от Эйзенштейна до Тарковского [Текст] / С. И. Фрейлих. — М. : Искусство, 1992. — 352 с.
117. Цивьян, Ю. Г. К семиотике надписей в немом кино : надпись и устная речь [Текст] / Ю. Г. Цивьян // Уч. зап. Тартус. ун-та. — 1988. — Вып. 831. — С. 143–154.
118. Цыбина, Л. В. Языковые и неязыковые средства актуализации эмоции «гнев» в кинематографическом дискурсе : гендерный аспект : на материале англ. яз. [Текст] : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Цыбина Лариса Викторовна. — Саранск, 2005. — 197 с.
119. Чахоян Л. П. Синтаксис диалогической речи современного английского языка [Текст] / Л. П. Чахоян. — М. : Высш. шк., 1979. — 168 с.
120. Чужакин, А. П. Мир перевода — 1. Introduction to Interpreting XXI. Протокол, поиск работы, корпоративная культура [Текст] / А. П. Чужакин, П. Р. Палажченко. — 6-е изд., доп. — М. : Р. Валент, 2004. — 224 с.
121. Чуковский, К. И. Высокое искусство [Текст] / К. И. Чуковский. — М. : Советский писатель, 1968. — 384 с.

122. Швейцер, А. Д. Перевод и лингвистика : газетно-информационный и военно-публицистический перевод [Текст] / А. Д. Швейцер. — М. : Воениздат, 1973. — 280 с.
123. Швейцер, А. Д. Теория перевода : статус, проблемы, аспекты [Текст] / А. Д. Швейцер. — М. : Наука, 1988. — 215 с.
124. Эйзенштейн, С. М. За кадром [Текст] / С. М. Эйзенштейн // Монтаж : сб. ст. к столетию со дня рождения / С. М. Эйзенштейн. — М. : ВГИК, 1998а. — С. 29–44.
125. Эйзенштейн, С. М. Монтаж [Текст] / С. М. Эйзенштейн // Монтаж : сб. ст. к столетию со дня рождения / С. М. Эйзенштейн. — М. : ВГИК, 1998б. — С. 63–101.
126. Юренив, Р. Н. Краткая история киноискусства [Текст] / Р. Н. Юренив. — М. : Академия, 1997. — 288 с.
127. Юренив, Р. Н. Краткая история советского кино [Текст] : Вып. 1 / Р. Н. Юренив. — М. : Знание, 1967. — 144 с.
128. Якобсон, Р. О. К вопросу о зрительных и звуковых знаках [Текст] = Jakobson, R. On Visual and Auditory Signs / Р. О. Якобсон ; пер. с англ. В. С. Каменского // Семиотика и искусствоведение : сб. ст. / ред. Ю. М. Лотмана, В. М. Петрова. — М. : Мир, 1972. — С. 82–87.
129. Arijon, D. Grammar of the Film Language [Text] / Daniel Arijon. — Los Angeles : Silman-James Press. — 1976. — 640 p.
130. Austin, J. L. How to Do Things with Words : The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955 [Text] / John Langshaw Austin. — Oxford : Oxford at the Clarendon Press ; Oxford University Press, 1962. — 167 p.
131. Balázs, B. Theory of Film : Character and Growth of a New Art [Text] = Filmcultúra / Béla Balázs ; transl. from Hungarian by Edith Bone. — London : Denis Dobson, 1952. — 291 p.
132. Ballester, A. Doblaje y nacionalismo. El caso de Sangre y Arena [Text] / Ana Ballester // La traducción en los medios audiovisuales / ed. by Frederic Chaume, Rosa Agost. — Castellón de la Plana : Universitat Jaume I. — 2001. — P. 162–175.
133. Baños-Piñero, R. Prefabricated Orality : A Challenge in Audiovisual Translation [Electronic resource] / Rocío Baños-Piñero, Frederic Chaume // inTRAlinea. — Special Issue : The Translation of Dialects in Multimedia. — 2009. — URL: <http://www.intralinea.org/specials/article/1714>
134. Bassnett, S. Translation Studies [Text] / Susan Bassnett. — 3-rd ed. — London ; NY : Routledge, 2005. — 176 p.
135. Benecke, B. Audio-Description [Text] / Bernd Benecke // Meta. — Vol. 49 (1). — P. 78–80.

136. Biber, D. Discourse on the Move. Using Corpus Analysis to Describe Discourse Structure [Text] / Douglas Biber, Ulla Connor, Thomas A. Upton. — Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins, 2007. — 289 p.
137. Braun, S. Audio Description from a Discourse Perspective : A Socially Relevant Framework for Research and Training [Text] / Sabine Braun // LANS – TTS. — 2007. — № 6. — P. 357–369.
138. Bridges, J. Interview [Electronic resource] / Jeff Bridges // In Contention. — 2009. — 01 Dec. — URL: <http://incontention.com/2009/12/01/interview-jeff-bridges/>
139. Brócoli, pimientos y otras adaptaciones del cine [Electronic resource] // En la luna de Babel. — 2015. — 27 June. — URL: <https://enlalunadebabel.com/2015/07/27/brocoli-pimientos-y-otras-adaptaciones-de-cine/>
140. Bubel, C. The Linguistic Construction of Character Relations in TV Drama : Doing Friendship in *Sex and the City* [Text] : PhD Dissertation / Claudia Bubel ; Universität des Saarlandes. — Saarbrücken, 2006. — 293 p.
141. Buckland, W. The Cognitive Semiotics of Film [Text] / Warren Buckland. — Cambridge : Cambridge University Press. — 2004. — 174 p.
142. Burkhanov, I. Some Properties of Drama Translation as a Particular Type of Discourse [Text] / Igor Burkhanov // Style = Стил. — 2004. — № 3. — P. 401–411.
143. Caimi, A. Audiovisual Translation and Language Learning : The Promotion of Intralingual Subtitles [Electronic resource] / Annamaria Caimi // JoSTrans. — 2006. — № 6. — P. 85–98. — URL: http://www.jostrans.org/issue06/art_caimi.php
144. Campora, M. Subjective Realism Cinema : from Expressionism to Inception [Text] / Matthew Campora. — New York ; Oxford : Berghahn, 2014. — 160 p.
145. Catford, J. C. A Linguistic Theory of Translation : An Essay in Applied Linguistics [Text] / John C. Catford. — 5-th ed. — London : Oxford University Press, 1978. — 103 p.
146. Cavalcanti, A. Sound in Films [Electronic resource] / Alberto Cavalcanti // Films. — 1939. — Nov. — Vol. 1 (1). — P. 29–39. — URL: <https://web.archive.org/web/20120406054050/http://lavender.fortunecity.com/hawkslane/575/sound-in-films.htm>
147. Chafe, W. Discourse, Consciousness, and Time : the Flow and Displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing [Text] / Wallace Chafe. — Chicago ; London : University of Chicago Press, 1994. — 327 p.
148. Chandler, D. An Introduction to Genre Theory [Electronic resource] / Daniel Chandler. — 2000. — 15 p. — URL: http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/chandler_genre_theory.pdf
149. Chatman, S. Story and Discourse : Narrative Structure in Fiction and Film [Text] / Seymour Chatman. — Ithaca ; London : Cornell University Press, 1980. — 277 p.

150. Chaume, F. *Cine y traducción* [Text] / Frederic Chaume. — Madrid : Cátedra, 2004a. — 336 p.
151. Chaume, F. *Dubbing Practices in Europe : Localization Beats Globalization* [Text] / Frederic Chaume // LANS – TTS. — 2007. — № 6. — P. 203–217.
152. Chaume, F. *Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation* [Text] / Frederic Chaume // Meta. — 2004b. — Vol. 49 (1). — P. 12–24.
153. Chaves García, M. J. *La traducción cinematográfica : El doblaje* [Text] / María José Chaves García. — Huelva : Universidad de Huelva, 2000. — 224 p.
154. Chen, S.-J. *Linguistic Dimension of Subtitling : Perspective from Taiwan* [Text] / Sheng-Ji Chen // Meta. — 2004. — Vol. 49 (1). — P. 115–124.
155. Chesterman, A. *Memes of Translation* [Text] / Andrew Chesterman. — Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins, 1997. — 219 p.
156. Chesterman, A. *Memetics and Translation Strategies* [Electronic resource] // Synapse. — 2000. — Vol. 5. — P. 1–17. — URL: <http://www.helsinki.fi/~chesterm/2000iMemetics.html>
157. Clair, R. *The Art of Sound* [Electronic resource] / René Clair. — London, 1929. — URL: <https://web.archive.org/web/20060118100644/http://lavender.fortunecity.com/hawkslane/575/art-of-sound.htm#close>
158. Condinho Bravo, M. da C. *Putting the Reader in the Picture : Screen Translation and Foreign-Language Learning* [Text] : PhD Dissertation / María da Conceição Condinho Bravo ; Universitat Rovira i Virgili ; Universidad do Algarve. — Tarragona, 2008. — 246 p.
159. Danan, M. *Captioning and Subtitling: Undervalued Language Learning Strategies* [Text] / Martine Danan // Meta. — 2004. — Vol. 49 (1). — P. 67–77.
160. Delisle, J. *La traduction raisonnée : manuel d 'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français* [Text] / Jean Delisle ; Marco André Fiola. — 3-rd ed. — Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 2013. — 716 p.
161. Delisle, J. *Translation : An Interpretative Approach* [Text] = *L'analyse du discours comme méthode de traduction : part I* / Jean Delisle ; transl. from French by Patricia Logan, Monica Creery. — Ottawa, Canada ; London, England : University of Ottawa Press, 1988. — 125 p.
162. Díaz Cintas, J. *Audiovisual Translation : Subtitling* [Text] / Jorge Díaz Cintas, Aline Remael. — Manchester, UK ; Kinderhook, NY : St. Jerome, 2007. — 272 p.
163. Díaz Cintas, J. *Competencias profesionales del subtitulador y el audiodescriptor* [Text] : report for the Spanish Centre for Subtitling and Audiodescription (Centro Español de Subtitulado y Audiodescripción) / Jorge Díaz Cintas. — 2006a. — 29 p.
164. Díaz Cintas, J. *Fansubs : Audiovisual Translation in an Amateur Environment* [Electronic resource] / Jorge Diaz Cintas, Pablo Muñoz Sánchez // JoSTrans. —

2006b. —

Vol. 6. —

P. 37–55. —

URL: http://www.jostrans.org/issue06/art_diaz_munoz.pdf

165. Du Bois, J. W. Transcription Design Principles for Spoken Discourse Research / John W. Du Bois // *Pragmatics*. — 1991. — Vol. 1 (1). — P. 71–106.

166. Eco, U. Articulations of the Cinematic Code [Text] / Umberto Eco // *Cinemantics*. — 1970. — № 1. — P. 590–609.

167. Elsaesser, T. Film [Text] / Thomas Elsaesser, Emile Poppe // *Encyclopedia of Language and Linguistics* : in 10 vol. / ed. by R. E. Asher, J. M. Y. Simpson. — Oxford ; NY ; Seoul ; Tokyo : Pergamon Press, 1994. — Vol. 3. — P. 1225–1241.

168. Flammia, G. Discourse Segmentation of Spoken Dialogue : An Empirical Approach [Text] : PhD Dissertation / Giovanni Flammia ; Massachusetts Institute of Technology. — Massachusetts, 1998. — 152 p.

169. Gambier, Y. Multimedia, Multilingua : Multiple Challenges [Text] / Yves Gambier, Henrik Gottlieb // (Multi)Media Translation : Concept, Practices, and Research / ed. by Yves Gambier, Henrik Gottlieb. — Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins, 2001. — P. VIII–XX.

170. Gil Bardaji, A. Procedures, Techniques, Strategies : Translation Process Operators [Text] / Anna Gil Bardaji // *Perspectives*. — 2009. — Vol. 17 (3). — P. 161–173.

171. Goffman, E. Replies and Responses [Text] / Erving Goffman // *Forms of Talk* / Erving Hoffman. — Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1981. — P. 5–77.

172. Goris, O. The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation [Text] / Olivier Goris // *Target*. — 1993. — Vol. 5 (2). — P. 169–190.

173. Gottlieb, H. Quality Revisited : The Rendering of English Idioms in Danish Television Subtitles vs. Printed Translation [Text] / Henrik Gottlieb // *Text Typology and Translation* / ed. by Anna Trosborg. — Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins, 1997. — P. 309–338.

174. Gregory, M. Aspects of Varieties Differentiation [Text] / Michael Gregory // *Journal of Linguistics*. — 1967. — Vol. 3 (2). — P. 177–274.

175. Grice, H. P. Logic and Conversation [Text] / Herbert Paul Grice // *Syntax and Semantics 3 : Speech Acts* / ed. by Peter Cole , Jerry L. Morgan. — NY ; San Francisco ; London : Academic Press, 1975. — P. 41–58.

176. Grosz, B. J. Attention, Intention, and the Structure of the Discourse [Text] / Barbara J. Grosz, Candace L. Sidner // *Computational Linguistics*. — 1986. — Vol. 12 (3). — P. 175–204.

177. Gutt, E.-A. Translation and Relevance [Text] : PhD Dissertation / Ernst-August Gutt ; University College London. — London : 1989. — 309 p.

178. Halliday, M. A. K. Cohesion in English [Text] / Michael Alexander Kirkwood Halliday, Ruqaiya Hasan. — London : Longman, 1976. — 383 p.

179. Herbst, T. Dubbing and the Dubbed Text — Style and Cohesion: Textual Characteristics of a Special Form of Translation [Text] / Thomas Herbst // Text Typology and Translation / ed. by Anna Trosborg. — Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins, 1997. — P. 291–308.
180. House, J. A Model for Translation Quality Assessment [Text] / Juliane House. — 2-nd ed. — Tübingen : Narr, 1981. — 344 p.
181. Hurtado Albir, A. Traducción y traductología : Introducción a la traductología [Text] / Amparo Hurtado Albir. — 5-th ed. — Madrid : Cátedra, 2011. — 696 p.
182. Hymes, D. Models of the Interaction of language and Social Life [Text] / Dell Hymes // Directions in Sociolinguistics : the Ethnography of Communication / ed. by John J. Gumperz, Dell Hymes. — NY ; Chicago ; San Francisco ; Atlanta ; Dallas ; Montreal ; Toronto ; London ; Sydney : Holt, Rinehart and Wilson, 1972. — P. 35–71.
183. Ivarsson, J. A Short Technical History of Subtitles in Europe [Electronic resource] / Jan Ivarsson. — 2004. — URL: <http://www.transedit.se/history.htm>
184. Jakobson, R. On Linguistic Aspect of Translation [Text] / Roman Jakobson // The Translation Reader / ed. by Lawrence Venuti, Mona Baker. — London ; NY : Routledge, 2004. — P. 113–118.
185. Karamitroglou, F. A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe [Electronic resource] / Fotios Karamitroglou // Translation Journal. — 1998. — Vol. 2 (2). — URL: <http://translationjournal.net/journal/04stndrd.htm>
186. Koryachkina, A. Film Dialogue from a Perspective of Non-linear (Communicative-Interpretative) Translation [Text] / Antonina Koryachkina // I International Young Researchers Conference in Translation and Interpreting (University of Alcalá, Guadalajara, Spain, 7–8 Nov 2013) : Book of Abstracts. — Guadalajara, 2013. — P. 30.
187. Kozloff, S. Overhearing Film Dialogue [Text] / Sarah Kozloff. — Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 2000. — 323 p.
188. Kracauer, S. Dialogue and Sound [Text] / Siegfried Kracauer // Theory of Film: The Redemption of Physical Reality / Siegfried Kracauer. — Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1997. — P. 102–130.
189. Krashen, S. Principles and Practice of Second Language Acquisition [Electronic resource] / Stephen D. Krashen. — 2009. — 202 p. — URL: http://www.sdkrashen.com/content/books/principles_and_practice.pdf
190. Lederer, M. La traduction aujourd'hui : Le modèle interprétative [Text] / Marianne Lederer. — Paris : Hachette, 1994. — 224 p.
191. Mälzer, N. The Function of Dialogue in Feature Films [Text] / Nathalie Mälzer // Audiovisual Translation across Europe : An Ever-changing Landscape / ed. by Silvia Bruti, Elena Di Giovanni. — Bern : Peter Lang, 2012. — P. 113–127.

192. Mann, W. C. Rhetorical Structure Theory and Text Analysis [Text] : [research report] / William C. Mann, Christian M. I. M. Mattheissen, Sandra A. Thompson. — University of Southern California ; Information Science Institute. — 1989. — 67 p.

193. Mann, W. C. Rhetorical Structure Theory and Text Analysis [Text] / William C. Mann, Christian M. I. M. Mattheissen, Sandra A. Thompson // Discourse Description : Diverse Linguistic Analysis of a Fund-raising Text / ed. by William C. Mann, Sandra A. Thompson. — Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins, 1992. — P. 39–78.

194. Mann, W. C. Rhetorical Structure Theory : Toward a Functional Theory of Text Organization / William C. Mann, Sandra A. Thompson // Text. — Vol. 8 (3). — 1988. — P. 213–281.

195. Martí Ferriol, J. L. Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación [Text] : PhD Dissertation / José Luis Martí Ferriol ; Universitat Jaume I. — Castellón de la Plana, 2006. — 516 p.

196. Martínez Sierra, J. J. Introducción a la traducción audiovisual [Text] / Juan José Martínez Sierra. — Murcia : Universidad de Murcia, 2012. — 164 p.

197. Matamala, A. Designing a Course on Audio Description and Defining the Main Competences of the Future Professional [Text] / Anna Matamala, Pilar Orero // LANS – TTS. — 2007. — Vol. 6. — P. 329–344.

198. Mayoral, R. Concept of Constrained Translation : Non-linguistic Perspectives of Translation [Text] = Concepto de “traducción subordinada” (cómic, cine, canción, publicidad) : Perspectivas lingüísticas de la traducción / Roberto Mayoral, Dorothy Kelly, Navidad Gallardo // Meta. — 1988. — Vol. 33 (3). — P. 356–367.

199. McKee, R. Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting [Text] / Robert McKee. — NY : Regan Books ; Harper Collins, 1997. — 490 p.

200. Metz, C. Le cinéma : langue ou langage? [Text] / Christian Metz // Communications. — 1964. — Vol. 4. — P. 52–90.

201. Metz, C. The Imaginary Signifier : Psychoanalysis and Cinema [Text] = Le signifiant imaginaire / Christian Metz ; transl. from French by Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, Alfred Guzzetti. — London : Macmillan Press, 1983. — 327 p.

202. Moeschler, J. Speech Act Theory and the Analysis of Conversations : Sequencing and Interpretation in Pragmatic Theory [Text] / Jacques Moeschler // Essays in Speech Act Theory / ed. by Daniel Vanderveken, Susumi Kubo. — Amsterdam : John Benjamins, 2002. — P. 239–261.

203. Molina, L. Translation Techniques Revisited : A Dynamic and Functional Approach [Text] / Lucía Molina, Amparo Hurtado Albir // Meta. — 2000. — Vol. 47 (4). — P. 498–512.

204. Morris, C. W. Foundation of the Theory of Signs [Text] / Charles William Morris // International Encyclopedia of Unified Science/ ed. by Otto Neurath,

Rudolf Carnap, Charles W. Morris. — Vol. I (2). — Chicago, Illinois : University of Chicago, 1949. — 59 p.

205. Morris, D. Peoplewatching [Text] / Desmond Morris. — London : Vintage, 2002. — 526 p.

206. Munday, J. Introducing Translation Studies : Theories and Applications [Text] / Jeremy Munday. — 2-nd ed. — London ; NY : Routledge, 2008. — 236 p.

207. Neupert, R. French Animation History [Text] / Richard Neupert. — Oxford : Wiley-Blackwell, 2011. — 216 p.

208. Newmark, P. A Handbook of Translation [Text] / Peter Newmark. — NY ; London ; Toronto ; Sydney ; Tokyo : Prentice Hall, 1988. — 292 p.

209. Newmark, P. Pragmatic Translation and Literalism [Text] / Peter Newmark // About Translation / Peter Newmark. — Clevedon ; Philadelphia ; Adelaide : Multilingual Matters, 1991a. — P. 115–128.

210. Newmark, P. Translation as Means and Ends [Text] / Peter Newmark // About Translation / Peter Newmark. — Clevedon ; Philadelphia ; Adelaide : Multilingual Matters, 1991b. — P. 1–13.

211. Nida, E. Towards the Science of Translation with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translation [Text] / Eugene Nida. — Leiden : Brill, 1964. — 331 p.

212. Nida, E. The Theory and Practice of Translation [Text] / Eugene A. Nida, Charles R. Taber. — Leiden : Brill, 1982. — 218 p.

213. Palencia Villa, R. M. La influencia del doblaje audiovisual a la percepción de los personajes [Text]: PhD Dissertation / Rosa María Palencia Villa ; Universitat Autònoma de Barcelona. — Barcelona, 2002. — 382 p.

214. Paquin, R. Translator, Adapter, Screenwriter : Translating for the audiovisual [Electronic resource] / Robert Paquin // Translation Journal. — 1998. — Vol. 2 (3). — P. 127–133. — URL: <http://translationjournal.net/journal/05dubb.htm>

215. Peirce, C. S. What Is a Sign? / Charles S. Peirce. — 1894. — URL: <http://www.iupui.edu/~peirce/ep/ep2/ep2book/ch02/ep2ch2.htm>

216. Pettit, Z. The Audio-Visual Text : Subtitling and Dubbing Different Genres [Text] / Zoë Pettit // Meta. — 2004. — Vol. 49 (1). — P. 25–38.

217. Qian, S. The Present Status of Screen Translation in China [Text] / Shaochang Qian // Meta. — 2004. — Vol. 49 (1). — P. 52–58.

218. Ramière, N. Reaching a Foreign Audience : Cultural Transfers in Audiovisual Translation [Electronic resource] / Nathalie Ramière // JoSTrans. — 2006. — Vol. 6. — P. 152–166. — URL: http://www.jostrans.org/issue06/art_ramiere.pdf

219. Ricoeur, P. Le paradigme de traduction [Text] / Paul Ricœur // Esprit. — 1999. — № 254. — P. 8–19.

220. Sacks, H. Simplest Systematics for the Organizations of Turn-taking in Conversation [Text] / Harvey Sacks, Emanuel Schegloff, Gail Jefferson // *Language*. — 1974. — Vol. 50. — P. 696–735.
221. Scandura, G. L. Sex, Lies and TV : Censorship and Subtitling [Text] / Gabriela L. Scandura // *Meta*. — 2004. — Vol. 49 (1). — P. 125–134.
222. Schiffrin, D. Approaches to Discourse [Text] / Deborah Schiffrin. — Oxford ; Cambridge : Blackwell, 1994. — 470 p.
223. Schleiermacher, F. Über die verschiedenen Methoden des Übersetzen [Text] / Friedrich Schleiermacher // *Das Problem des Übersetzens* / ed. by Hans Joachim Störig. — Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973. — P. 38–70.
224. Searle, J. R. A Classification of Illocutionary Speech Acts [Text] / John Rogers Searle // *Language in Society*. — 1976. — Vol. 5 (1). — P. 1–23.
225. Searle, J. R. A Indirect Speech Acts [Text] / John R. Searle // *Syntax and Semantics 3 : Speech Acts* / ed. by Peter Cole, Jerry L. Morgan. — NY ; San Francisco ; London : Academic Press, 1975. — P. 59–82.
226. Seleskovitch, D. A Systematic Approach to Teaching Interpretation [Text] = *Pédagogie raisonnée de l'interprétation* / Danica Seleskovitch, Marianne Lederer ; transl. from French by Jacolyn Harmer. — Silver Spring, MD : Registry of Interpreters for the Deaf, 1995. — 238 p.
227. Seleskovitch, D. Interpréter pour traduire [Text] / Danica Seleskovitch, Marianne Lederer. — 3-rd ed. — Paris : Didier Erudition. — 1993. — 311 p.
228. Seleskovitch, D. Langage, langues et mémoire : étude de la prise de notes en interprétation consécutive [Text] / Danica Seleskovitch. — Paris : Lettres modernes, 1975. — 272 p.
229. Serrano Fernández, L. *Back to the Future* en España : La traducción de los elementos culturales inglés-español en la película *Regreso al futuro* [Text] / Luis Serrano Fernández // *Trans*. — 2002. — № 6. — P. 197–211.
230. Snell-Hornby, M. Translation Studies : An Integral Approach [Text] / Mary Snell-Hornby. — Rev. ed. — Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins, 1995. — 170 p.
231. Snell-Hornby, M. Written to Be Spoken : The Audio-Medial Texts in Translation [Text] / Mary Snell-Hornby // *Text Typology and Translation* / ed. by Anna Trosborg. — Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins, 1997. — P. 277–290.
232. Sperber, D. Pragmatics [Text] / Dan Sperber, Deirdre Wilson // *UCL Working Papers in Linguistics*. — 2005. — Vol. 17. — P. 353–388.
233. Stecconi, U. Five Reasons Why Semiotics Is Good for Translation Studies [Text] / Ubaldo Stecconi // *Doubts and Directions in Translation : Selected Contributions from the EST Congress (Lisbon, 2004)* / ed. by Yves Gambier, Miriam Shlesinger, Radegundis Stolze. — Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins, 2007. — P. 15–26.

234. Steiner, G. *After Babel : Aspects of Language and Translation* [Text] / George Steiner. — London ; Oxford ; NY : Oxford University, 1976. — 507 p.
235. Titford, C. *Subtitling — Constrained Translation* [Text] / Christopher Titford // *Lebende Sprachen*. — 1982. — XXVII (3). — P. 113–116.
236. Toury, G. *Descriptive Translation Studies and Beyond* [Text] / Gideon Toury. — Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins, 1995. — 311 p.
237. Travalia, C. *La función de la extranjerización en el doblaje* [Text] / Carolina Travalia // *Babel*. — 2012. — Vol. 58. — P. 253–263.
238. Ubersfeld, A. *Lire le théâtre* [Text] / Anne Ubersfeld. — Paris : Editions sociales, 1978. — 309 p.
239. van Dijk, T. A. *Ideology : A Multidisciplinary Approach* / Teun A. van Dijk. — Reprinted. — London ; Thousand Oaks ; Delhi : Sage, 1998. — 365 p.
240. Vanoye, F. *Conversations publiques* [Text] / Francis Vanoye // *Iris : La parole au cinema* / ed. by Francis Vanoye. — 1985. — Vol. 3 (1). — P. 99–118.
241. Veltruský, J. *Basic Features of Dramatic Dialogue* [Text] / Jiří Veltruský // *Drama as Literature* / Jiří Veltruský. — Lisse : Peter De Ridder, 1977a. — P. 10–17.
242. Veltruský, J. *Construction of Semantic Contexts* [Text] / Jiří Veltruský // *Drama as Literature* / Jiří Veltruský. — Lisse : Peter De Ridder, 1977b. — P. 27–36.
243. Venuti, L. *The Translator's Invisibility : A History of Translation* [Text] / Lawrence Venuti. — London ; NY : Routledge, 1995. — 353 p.
244. Vinay, J.-P. *Comparative Stylistics of French and English : A Methodology for Translation* [Text] = *Stylistique comparée du français et de l'anglais* / Jean-Paul Vinay, Jean Darbelnet ; transl. from French and ed. by Juan C. Sager, Marie José Hamel. — Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins, 1995. — 359 p.
245. Whitman-Linsen, C. *Through the Dubbing Glass : The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish* [Text] / Candace Whitman-Linsen. — Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; NY ; Paris ; Wien : Peter Lang, 1992. — 341 p.
246. Widler, B. *A Survey among the Audiences of Subtitled Films in Viennese Cinemas* [Text] / Briditte Wider // *Meta*. — 2004. — Vol. 49 (1). — P. 98–101.

Аудиозаписи и видеоинтервью

247. Костецкий, В. А. Интервью [Видеозапись] / В. А. Костецкий // *Легенды дубляжа*. — Вып. 20 (2). — 2012. — URL: http://www.kinopoisk.ru/shows/legendy_dublyazha/615/
248. Спивак, Т. И. Интервью [Видеозапись] / Т. И. Спивак // *Легенды дубляжа*. — Вып. 16. — 2012. — URL: http://www.kinopoisk.ru/shows/legendy_dublyazha/581/

249. Чигинская, Г. Е. Интервью [Видеозапись] / Г. Е. Чигинская // Легенды дубляжа. — Вып. 18. — 2012. — URL: http://www.kinopoisk.ru/shows/legendy_dublyazha/596/
250. Швырев, Ю. А. Интервью [Видеозапись] / Ю. А. Швырев // Легенды дубляжа. — Вып. 21. — 2012. — URL: http://www.kinopoisk.ru/shows/legendy_dublyazha/622/
251. Bay, M. Commentary to *Armageddon* [Sound recording] : additional materials to the motion picture / Michael Bay, Jerry Bruckheimer, Bruce Willis, Ben Affleck. — 1998.
252. Cruz, P. Interview [Video recording] / Penélope Cruz // W Magazine. — 2012. — Sept. — URL: <http://www.wmagazine.com/video/screen-tests/penelope-cruz>
253. Gondry, M. Commentary to *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* [Sound recording] : additional materials to the motion picture / Michel Gondry, Charlie Kaufman. — 2004.
254. Sonnenfeld, B. Commentary to *Men in Black* [Sound recording] : additional materials to the motion picture / Barry Sonnenfeld, Rick Baker, Eric Brevig, John Andrew Berton Jr., and Rob Coleman. — 1997a.
255. Sonnenfeld, B. Commentary to *Men in Black* [Sound recording] : additional materials to the motion picture / Barry Sonnenfeld, Tommy Lee Jones. — 1997b.

Аналитические, информационные и нормативные материалы

256. ГК РФ = Гражданский кодекс Российской Федерации. Часть четвертая [Электронный ресурс] : федер. закон : принят Гос. Думой 24.11.2006 ; одобр. Советом Федерации 08.12.2006. — URL: <http://www.consultant.ru/popular/gkrf4/>
257. Киноиндустрия Российской Федерации [Электронный ресурс] / гл. ред. К. Ю. Леонтьева. — Страсбург : Европейская аудиовизуальная обсерватория, 2010. — 150 с. — <http://research.nevafilm.ru/reports/eao/eao2010>
258. Киноиндустрия Российской Федерации [Электронный ресурс] / гл. ред. К. Ю. Леонтьева. — Страсбург : Европейская аудиовизуальная обсерватория, 2012. — 203 с. — URL: <http://research.nevafilm.ru/reports/eao/eao2012>
259. Киноиндустрия Российской Федерации [Электронный ресурс] / гл. ред. О. С. Березин, К. Ю. Леонтьева. — Страсбург : Европейская аудиовизуальная обсерватория, 2014. — 213 с. — URL: <http://research.nevafilm.ru/reports/eao/eao2014>
260. Леонтьева, К. Ю. Длинный хвост российского кинопотребления [Электронный ресурс] / К. Ю. Леонтьева. — 2012. — URL: http://research.nevafilm.ru/presentations/articles_2012/dlinnyi-hvost-rossiiskogo-kinopotrebleriya-kseniya-leonteva-veduschii-analitik-nevafilm-research
261. Леонтьева, К. Ю. Российский кинорынок : итоги 2015 года [Электронный ресурс] / К. Ю. Леонтьева, Т. В. Горская // Синематоскоп. — 2016. — № 1 (53). — С. 1–3. — URL: <http://research.nevafilm.ru/cinemascope>

262. О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию [Электронный ресурс] : федер. закон : принят Гос. Думой 21.12.2010 : одобрен Советом Федерации 24.12.2010. — URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_108808/

263. Dondurei, D. Appendix 1 : Key Indicators 1996–2002 [Text] // The Film Sector in the Russian Federation / Daniil Dondureyi, Natalia Vegner. — Moscow, [2003?]. — P. 67–69.

264. Dondurei, D. The Film Sector in the Russian Federation [Text] : [1996–2000] / Daniil Dondureyi, Natalie Venger. — Moscow, 2001. — 66 p.

265. Dondureyi, D. Russian Film Industry 2001–2006 [Text] / Daniil Dondureyi, Natalie Venger. — Moscow : CTC Media ; Open Russian Film Festival Kinotavr, 2006. — 90 p.

266. Film Ratings [Electronic resource] // Motion Picture Association of America. — URL: <http://www.mpa.org/film-ratings/>

Интернет-сайты

267. Википедия [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.wikipedia.org/>

268. Государственный реестр фильмов [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.mkrf.ru/en/registr/>

269. Кинопоиск [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.kinopoisk.ru/>

270. Легенды дубляжа [Электронный ресурс] : документ. сериал / реж. С. Бандуровский. — 2012–2013. — URL: http://www.kinopoisk.ru/shows/legendy_dublyazha

271. Мосфильм [Электронный ресурс]. — URL: <http://mf-master.ru>

272. Невафильм Research [Электронный ресурс]. — URL: <http://research.nevafilm.ru/index.html>

273. Невафильм Studios [Электронный ресурс]. — URL: <http://studios.nevafilm.ru/about>

274. Пифагор [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.pythagor.ru/>

275. СВ-Дубль [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.sv-double.ru/>

276. CPIG = Central Production International Group [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.centraound.ru/>

277. European Audiovisual Observatory [Electronic resource]. — URL: <http://www.obs.coe.int/>

278. IMDb [Electronic resource] = Internet Movie Database. — URL: <http://www.imdb.com/>

279. Romir Movie Research [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.movieresearch.ru/>

280. Saturn Awards [Electronic resource]. — URL: <http://www.saturnawards.org/The-Saturn-Awards.php>

281. SDI Media Russia [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.sdimedia.com/location/russia/>

Терминологические словари и энциклопедии

282. БЭС = Большой энциклопедический словарь [Текст] / под ред. А. М. Прохорова. — 2-е изд., перераб., доп. — М. : Норинт; СПб. : Большая Российская энциклопедия, 2004. — 1456 с.

283. Кино [Текст] / под ред. С. И. Юткевича. — М. : Сов. энцикл., 1987. — 640 с.

284. Кинословарь [Текст] : в 2 т. / под ред. С. И. Юткевича. — М. : Сов. энцикл., 1970.

285. Краткий словарь переводческих терминов [Текст] / В. Н. Комиссаров // Современное переводоведение / В. Н. Комиссаров. — М. : ЭТС, 2002. — С. 407–415.

286. Краткий словарь переводческих терминов [Текст] / Р. К. Миньяр-Белоручев // Теория и методы перевода / Р. К. Миньяр-Белоручев. — М. : Московский лицей, 1996. — С. 188–202.

287. КСКТ = Краткий словарь когнитивных терминов [Текст] / под общ. ред. Е. С. Кубряковой. — М. : Филол. фак. Моск. гос. ун-та им. М. В. Ломоносова, 1996. — 245 с.

288. Словарь терминов [Текст] / А. Д. Швейцер // Перевод и лингвистика : газетно-информационный и военно-публицистический перевод / А. Д. Швейцер. — М. : Воениздат, 1973. — С. 270–275.

289. Толковый переводческий словарь [Текст] / Л. Л. Нелюбин. — М. : Наука ; Флинта, 2003. — 320 с.

290. Толковый словарь переводческих терминов [Текст] / Р. К. Миньяр-Белоручев // Как стать переводчиком? / Р. К. Миньяр-Белоручев. — М. : Готика, 1999. — С. 164–176.

291. A Glossary of Terms Used in Subtitling [Text] / Jorge Díaz Cintas, Aline Remael // Audiovisual Translation : Subtitling / Jorge Díaz Cintas, Aline Remael. — Manchester, UK ; Kinderhook, NY : St. Jerome, 2007. — P. 244–254.

292. Glossaire [Text] / Marianne Lederer // La traduction aujourd'hui : Le modèle interprétative / Marianne Lederer. — Paris : Hachette, 1994. — P. 210–218.

293. Glossary of Terms Used in this Book [Text] / Jean-Paul Vinay, Jean Darbelnet ; transl. from French and ed. by Juan C. Sager, Marie José Hamel // Comparative Stylistics of French and English : A Methodology for Translation / Jean-Paul Vinay, Jean Darbelnet ; transl. from French and ed. by Juan C. Sager, Marie José Hamel. — Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins, 1995. — P. 337–352.

294. Routledge Encyclopedia of Translation Studies [Text] / ed. by Mona Baker, Gabriela Saldanha. — 2-nd ed. — London ; NY : Routledge, 2009. — 674 p.

295. Translation Terminology [Text] / ed. by Jean Delisle, Hannelore Lee-Janhke, Monique C. Cormier. — Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins, 1999. — P. 114–209.

Языковые и жестовые словари

296. АРФС = Англо-русский фразеологический словарь [Текст] / А. В. Кунин. — 4-е изд., перераб., дополн. — М. : Сов. энцикл., 1984. — 944 с.

297. Значения, типы и названия жестов [Электронный ресурс] // Национальный корпус русского языка. — URL: <http://ruscorpora.ru/help-gestures.html>

298. Словарь языка русских жестов [Текст] / А. С. Григорьева, Н. В. Григорьев, Г. Е. Крейдлин. — Москва ; Вена : Языки русской культуры ; Венский славистический альманах, 2001. — 256 с.

299. Список английских речевых стереотипов [Текст] / Т. П. Третьякова // Английские речевые стереотипы : функционально-семантический аспект / Т. П. Третьякова. — СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1995. — С. 102–127.

300. Bodytalk : A World Guide to Gestures [Text] / Desmond Morris. — London : Jonathan Cape, 1994. — 231 p.

Список источников примеров

Кинофильмы каталога исследования

1. A.I. Artificial Intelligence [Motion picture] / dir. by Steven Spielberg. — 2001. — 146 min. ; Искусственный разум [Кинофильм] / реж. С. Спилберг ; пер. с англ. «Мосфильм-Мастер». — 2001. — 146 мин.
2. Alien Resurrection [Motion picture] / dir. by Jean-Pierre Jeunet. — 1997. — 109 min. ; Чужой: Воскрешение [Кинофильм] / реж. Жан-Пьер Жёне ; пер. с англ. «Нева-1». — 109 мин.
3. Armageddon [Motion picture] / dir. by Michael Bay. — 1998. — 151 min. ; Армагеддон [Кинофильм] / реж. М. Бэй ; пер. с англ. «Нева-1». — 1998. — 151 мин.
4. Avatar [Motion picture] / dir. by James Cameron. — 2009. — 162 min. ; Аватар [Кинофильм] / реж. Дж. Кэмерон ; пер. с англ. «Невафильм». — 2009. — 162 мин.
5. Captain America: The First Avenger [Motion picture] / dir. by Joe Johnston. — 2011. — 124 min. ; Первый мститель [Кинофильм] / реж. Дж. Джонстон ; пер. с англ. «Пифагор». — 2011. — 124 мин.
6. Children of Men [Motion picture] / dir. by Alfonso Cuarón. — 2006. — 104 min. ; Дитя человеческое [Кинофильм] / реж. А. Куарон ; пер. с англ. «Пифагор». — 2006. — 104 мин.
7. Cloverfield [Motion picture] / dir. by Matt Reeves. — 2008. — 85 min. ; Монстро [Кинофильм] / реж. М. Ривз ; пер. с англ. «Пифагор». — 2008. — 85 мин.
8. Contact [Motion picture] / dir. by Robert Zemeckis. — 1997. — 150 min. ; Контакт [Кинофильм] / реж. Р. Земекис ; пер. с англ. «Мост-Видео». — 150 мин.
9. Dark City [Motion picture] / dir. by Alex Proyas. — 1998. — 100 min.
10. Deep Impact [Motion picture] / dir. by Mimi Leder. — 1998. — 120 min.
11. Deja Vu [Motion picture] / dir. by Tony Scott. — 2006. — 126 min. ; Дежавю [Кинофильм] / реж. Т. Скотт ; пер. с англ. SDI Media. — 2006. — 126 мин.
12. Eagle Eye [Motion picture] / dir. by D. J. Caruso. — 2008. — 118 min. ; На крючке [Кинофильм] / реж. Д. Дж. Карузо ; пер. с англ. «Пифагор». — 2008. — 118 мин.
13. Escape from L.A. [Motion picture] / dir. by John Carpenter. — 1996. — 101 min.
14. Eternal Sunshine of the Spotless Mind [Motion picture] / dir. by Michel Gondry. — 2004. — 108 min. ; Вечное сияние вечного разума [Кинофильм] / реж. М. Гондри ; пер. с англ. «Мосфильм-Мастер». — 2004. — 108 мин. ; Eterno resplandor de una mente sin recuerdos [Motion picture] / dir. by Michel Gondry ; Made in Spanish Antigua Dinter. — 2004. — 108 min.
15. eXistenZ [Motion picture] / dir. by David Cronenberg. — 1999. — 97 min.

16. Fantastic Four [Motion picture] / dir. by Tim Story. — 2005. — 105 min. ; Фантастическая четверка [Кинофильм] / реж. Т. Стори ; пер. с англ. *CPIG*. — 2005. — 105 мин.
17. Fantastic Four: Rise of the Silver Surfer [Motion picture] / dir. by Tim Story. — 2007. — 92 min. ; Фантастическая четверка: Вторжение Серебряного серфера [Кинофильм] / реж. Т. Стори ; пер. с англ. *CPIG*. — 2007. — 92 мин.
18. Galaxy Quest [Motion picture] / dir. by Dean Parisot. — 1999. — 102 min.
19. Hereafter [Motion picture] / dir. by Clint Eastwood. — 2010. — 129 min.
20. Hollow Man [Motion picture] / dir. by Paul Verhoeven. — 2000. — 119 min. ; Невидимка [Кинофильм] / реж. П. Верховен ; пер. с англ. «Нева-1». — 2000. — 119 мин.
21. Hulk [Motion picture] / dir. by Ang Lee. — 2003. — 138 min. ; Халк [Кинофильм] / реж. А. Ли ; пер. с англ. «Пифагор». — 2003. — 138 мин.
22. I Am Legend [Motion picture] / dir. by Francis Lawrence. — 2007. — 96 min. ; Я — легенда [Кинофильм] / реж. Ф. Лоуренс ; пер. с англ. «Мосфильм-Мастер». — 2007. — 96 мин.
23. I, Robot [Motion picture] / dir. by Alex Proyas. — 2004. — 115 min. ; Я, робот [Кинофильм] / реж. А. Пройас ; пер. с англ. «Невафильм». — 2004. — 115 мин.
24. Inception [Motion picture] / dir. by Christopher Nolan. — 2010. — 148 min. ; Начало [Кинофильм] / реж. К. Нолан ; пер. с англ. «Мосфильм-Мастер». — 2010. — 148 мин.
25. Independence Day [Motion picture] / dir. by Roland Emmerich. — 1996. — 145 min.
26. Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull [Motion picture] / dir. by Steven Spielberg. — 2008. — 123 min. ; Индиана Джонс и Королевство хрустального черепа [Кинофильм] / реж. С. Спилберг ; пер. с англ. «Пифагор». — 2008. — 123 мин.
27. Iron Man [Motion picture] / dir. by Jon Favreau. — 2008. — 126 min. ; Железный человек [Кинофильм] / реж. Дж. Фавро ; пер. с англ. «Пифагор». — 2008. — 126 мин.
28. Iron Man II [Motion picture] / dir. by Jon Favreau. — 2010. — 125 min. ; Железный человек 2 [Кинофильм] / реж. Дж. Фавро ; пер. с англ. «Пифагор». — 2010. — 125 мин.
29. Jumper [Motion picture] / dir. by Doug Liman. — 2008. — 88 min. ; Телепорт [Кинофильм] / реж. Д. Лиман ; пер. с англ. «Невафильм». — 2008. — 88 мин.
30. Jurassic Park III [Motion picture] / dir. by Joe Johnston. — 2001. — 92 min. ; Парк Юрского периода 3 [Кинофильм] / реж. Дж. Джонстон ; пер. с англ. «Пифагор». — 2001. — 92 мин.

31. Knowing [Motion picture] / dir. by Alex Proyas. — 2009. — 121 min. ; Знамение [Кинофильм] / реж. А. Пройас; пер. с англ. «Мосфильм-Мастер». — 2009. — 121 мин.
32. Lara Croft Tomb Raider: The Cradle of Life [Motion picture] / dir. by Jan de Bont. — 2003. — 117 min. ; Лара Крофт: Расхитительница гробниц — Колыбель жизни [Кинофильм] / реж. Я. де Бонт; пер. с англ. «Пифагор». — 2003. — 117 мин.
33. Lara Croft: Tomb Raider [Motion picture] / dir. by Simon West. — 2001. — 100 min. ; Лара Крофт: Расхитительница гробниц [Кинофильм] / реж. С. Уэст; пер. с англ. «Пифагор». — 2001. — 100 мин.
34. Limitless [Motion picture] / dir. by Neil Burger. — 2011. — 105 min. ; Области тьмы [Кинофильм] / реж. Н. Бёргер; пер. с англ. «Мосфильм-Мастер». — 2011. — 105 мин.
35. Lost in Space [Motion picture] / dir. by Stephen Hopkins. — 1998. — 130 min.
36. Mars Attacks! [Motion picture] / dir. by Tim Burton. — 1996. — 106 min. ; Марс атакует! [Кинофильм] / реж. Т. Бёртон; пер. с англ. «Мост-Видео». — 106 мин.
37. Men in Black [Motion picture] / dir. by Barry Sonnenfeld. — 1997. — 97 min. ; Люди в черном [Кинофильм] / реж. Б. Зонненфельд; пер. с англ. «Мосфильм-Мастер». — 1997. — 97 мин.
38. Men in Black II [Motion picture] / dir. by Barry Sonnenfeld. — 2002. — 88 min. ; Люди в чёрном 2 [Кинофильм] / реж. Б. Зонненфельд; пер. с англ. «Невафильм». — 2002. — 88 мин.
39. Minority Report [Motion picture] / dir. by Steven Spielberg. — 2002. — 145 min. ; Особое мнение [Кинофильм] / реж. С. Спилберг; пер. с англ. «Невафильм». — 2002. — 145 мин.
40. Moon [Motion picture] / dir. by Duncan Jones. — 2009. — 97 min.
41. Mystery Science Theater 3000: The Movie [Motion picture] / dir. by Jim Mallon. — 1996. — 73 min.
42. Never Let Me Go [Motion picture] / dir. by Mark Romanek. — 2010. — 103 min.
43. Paycheck [Motion picture] / dir. by John Woo. — 2003. — 119 min. ; Час расплаты [Кинофильм] / реж. Дж. Ву; пер. с англ. «Пифагор». — 2003. — 119 мин.
44. Pitch Black [Motion picture] / dir. by David Twohy. — 1999. — 108 min.
45. Planet of the Apes [Motion picture] / dir. by Tim Burton. — 2001. — 119 min. ; Планета обезьян [Кинофильм] / реж. Т. Бёртон; пер. с англ. «Невафильм». — 2001. — 119 мин.
46. Rise of the Planet of the Apes [Motion picture] / dir. by Rupert Wyatt. — 2011. — 105 min. ; Восстание планеты обезьян [Кинофильм] / реж. Р. Уайатт; пер. с англ. «Невафильм». — 2011. — 105 мин.

47. Serenity [Motion picture] / dir. by Joss Whedon. — 2005. — 119 min. ; Миссия «Серенити» [Кинофильм] / реж. Дж. Уидон ; пер. с англ. «Пифагор». — 2005. — 119 мин.
48. Signs [Motion picture] / dir. by M. Night Shyamalan. — 2002. — 106 min. ; Знаки [Кинофильм] / реж. М. Найт Шьямалан ; пер. с англ. «Невафильм». — 2002. — 106 мин.
49. Sky Captain and the World of Tomorrow [Motion picture] / dir. by Kerry Conran. — 2004. — 102 min. ; Небесный капитан и мир будущего [Кинофильм] / реж. К. Конран ; пер. с англ. «Мосфильм-Мастер». — 2004. — 102 мин.
50. Solaris [Motion picture] / dir. by Steven Soderbergh. — 2002. — 95 min. ; Солярис [Кинофильм] / реж. С. Содерберг ; пер. с англ. «Невафильм». — 2002. — 95 мин.
51. Space Cowboys [Motion picture] / dir. by Clint Eastwood. — 2000. — 130 min. ; Космические ковбои [Кинофильм] / реж. К. Иствуд ; пер. с англ. «Мост-Видео». — 2000. — 130 мин.
52. Splice [Motion picture] / dir. by Vincenzo Natali. — 2010. — 104 min. ; Химера [Кинофильм] / реж. В. Натали; пер. с англ. «Пифагор». — 2010. — 104 мин.
53. Star Trek [Motion picture] / dir. by J. J. Abrams. — 2009. — 127 min. ; Звёздный путь [Кинофильм] / реж. Дж. Дж. Абрамс; пер. с англ. «Пифагор». — 2009. — 127 мин.
54. Star Trek: First Contact [Motion picture] / dir. by Jonathan Frakes. — 1996. — 111 min.
55. Star Trek: Insurrection [Motion picture] / dir. by Jonathan Frakes. — 1998. — 103 min.
56. Star Trek: Nemesis [Motion picture] / dir. by Stuart Baird. — 2002. — 116 min.
57. Star Wars Episode I: The Phantom Menace [Motion picture] / dir. by George Lucas. — 1999. — 136 min. ; Звёздные войны: Эпизод 1 — Скрытая угроза [Кинофильм] / реж. Дж. Лукас ; пер. с англ. «Нева-1». — 1999. — 136 мин.
58. Star Wars Episode III: Revenge of the Sith [Motion picture] / dir. by George Lucas. — 2005. — 140 min. ; Звёздные войны: Эпизод 3 — Месть ситхов [Кинофильм] / реж. Дж. Лукас ; пер. с англ. «Невафильм». — 2005. — 140 мин.
59. Star Wars: Episode II — Attack of the Clones [Motion picture] / dir. by George Lucas. — 2002. — 142 min. ; Звёздные войны: Эпизод 2 — Атака клонов [Кинофильм] / реж. Дж. Лукас; пер. с англ. «Невафильм». — 2002. — 142 мин.
60. Starship Troopers [Motion picture] / dir. by Paul Verhoeven. — 1997. — 124 min. ; Космический десант [Кинофильм] / реж. П. Верховен ; пер. с англ. «Нева-1». — 1997. — 124 мин.
61. Sunshine [Motion picture] / dir. by Danny Boyle. — 2007. — 107 min. ; Пекло [Кинофильм] / реж. Д. Бойл; пер. с англ. «Невафильм». — 2007. — 107 мин.

62. Super 8 [Motion picture] / dir. by J. J. Abrams. — 2011. — 108 min. ; Супер 8 [Кинофильм] / реж. Дж. Дж. Абрамс ; пер. с англ. «Пифагор». — 2011. — 108 мин.
63. Terminator III: Rise of the Machines [Motion picture] / dir. by Jonathan Mostow. — 2003. — 109 min. ; Терминатор 3: Восстание машин [Кинофильм] / реж. Дж. Мостоу ; пер. с англ. «Невафильм». — 2003. — 109 мин.
64. The 6th Day [Motion picture] / dir. by Roger Spottiswoode. — 2000. — 123 min. ; Шестой день [Кинофильм] / реж. Р. Споттисвуд ; пер. с англ. «Нева-1». — 2000. — 123 мин.
65. The Adjustment Bureau [Motion picture] / dir. by George Nolfi. — 2011. — 105 min. ; Меняющие реальность [Кинофильм] / реж. Дж. Нолфи ; пер. с англ. «Пифагор». — 2011. — 105 мин.
66. The Book of Eli [Motion picture] / dir. by Albert Hughes, Allen Hughes. — 2009. — 117 min. ; Книга Илая [Кинофильм] / реж. А. Хьюз, А. Хьюз ; пер. с англ. «Пифагор». — 2009. — 117 мин.
67. The Butterfly Effect [Motion picture] / dir. By Eric Bress, J. Mackye Gruber. — 2003. — 113 min. ; Эффект бабочки [Кинофильм] / реж. Э. Бресс, Дж. Макки Грубер ; пер. с англ. «Мосфильм-Мастер». — 2003. — 113 мин.
68. The Cell [Motion picture] / dir. by Tarsem Singh. — 2000. — 107 min. ; Клетка [Кинофильм] / реж. Т. Сингх ; пер. с англ. «Нева-1». — 2000. — 107 мин.
69. The Day After Tomorrow [Motion picture] / dir. by Roland Emmerich. — 2004. — 124 min. ; Послезавтра [Кинофильм] / реж. Р. Эммерих ; пер. с англ. «Невафильм». — 2004. — 124 мин.
70. The Day the Earth Stood Still [Motion picture] / dir. by Scott Derrickson. — 2008. — 100 min. ; День, когда Земля остановилась [Кинофильм] / реж. С. Дерриксон ; пер. с англ. «Невафильм». — 2008. — 100 мин.
71. The Fifth Element [Motion picture] / dir. by Luc Besson. — 1997. — 126 min. ; Пятый элемент [Кинофильм] / реж. Л. Бессон ; пер. с англ. «Амальгама». — 1998. — 126 мин. ; Пятый элемент [Кинофильм] / реж. Л. Бессон ; пер. с англ. «СВ-Дубль». — 1997. — 126 мин.
72. The Forgotten [Motion picture] / dir. by Joseph Ruben. — 2004. — 94 min. ; Забытое / реж. Дж. Рубин ; пер. с англ. «Невафильм». — 2004. — 94 мин.
73. The Fountain [Motion picture] / dir. by Darren Aronofsky. — 2006. — 96 min. ; Фонтан [Кинофильм] / реж. Д. Аронофски ; пер. с англ. *CPIG*. — 2006. — 96 мин.
74. The Incredible Hulk [Motion picture] / dir. by Louis Leterrier. — 2008. — 112 min. ; Невероятный Халк [Кинофильм] / реж. Л. Летерье ; пер. с англ. «Пифагор». — 2008. — 112 мин.
75. The Island [Motion picture] / dir. by Michael Bay. — 2005. — 136 min. ; Остров [Кинофильм] / реж. М. Бэй ; пер. с англ. «Мосфильм-Мастер». — 2005. — 136 мин.

76. The Island of Dr. Moreau [Motion picture] / dir. by John Frankenheimer. — 1996. — 99 min.
77. The Jacket [Motion picture] / dir. by John Maybury. — 2004. — 102 min. ; Пиджак [Кинофильм] / реж. Дж. Мейбери ; пер. с англ. «Мосфильм-Мастер». — 2004. — 102 мин.
78. The Last Mimzy [Motion picture] / dir. by Bob Shaye. — 2007. — 94 min.
79. The Matrix [Motion picture] / dir. by Andy Wachowski, Larry Wachowski. — 1999. — 136 min. ; Матрица [Кинофильм] / реж. Э. Вачовски, Л. Вачовски ; пер. с англ. «Мосфильм-Мастер». — 1999. — 136 мин.
80. The Matrix Revolutions [Motion picture] / dir. by Andy Wachowski, Larry Wachowski. — 2003. — 129 min. ; Матрица: Революция [Кинофильм] / реж. Э. Вачовски, Л. Вачовски ; пер. с англ. «Мосфильм-Мастер». — 2003. — 129 мин.
81. The One [Motion picture] / dir. by James Wong. — 2001. — 87 min. ; Противостояние [Кинофильм] / реж. Дж. Вонг ; пер. с англ. «Невафильм». — 2001. — 87 мин.
82. The Postman [Motion picture] / dir. by Kevin Costner. — 1997. — 177 min. ; Почтальон [Кинофильм] / реж. К. Костнер ; пер. с англ. «Варус-Видео». — 1997. — 177 мин.
83. The Prestige [Motion picture] / dir. by Christopher Nolan. — 2006. — 125 min. ; Престиж [Кинофильм] / реж. К. Нолан ; пер. с англ. «Мосфильм-Мастер». — 2006. — 125 мин.
84. The Thirteenth Floor [Motion picture] / dir. by Josef Rusnak. — 1999. — 100 min. ; Тринадцатый этаж [Кинофильм] / реж. И. Руснак ; пер. с англ. *CPIG*. — 1999. — 100 мин.
85. The X-Files: Fight the Future [Motion picture] / dir. by Rob Bowman. — 1998. — 121 min. ; Секретные материалы: Борьба за будущее [Кинофильм] / реж. Р. Бауман ; пер. с англ. «Мосфильм-Мастер». — 1998. — 121 мин.
86. Titan A.E. [Animated motion picture] / dir. by Don Bluth, Gary Goldman. — 2000. — 94 min.
87. Transformers [Motion picture] / dir. by Michael Bay. — 2007. — 143 min. ; Трансформеры [Кинофильм] / реж. М. Бэй ; пер. с англ. «Пифагор». — 2007. — 143 мин.
88. Transformers: Revenge of the Fallen [Motion picture] / dir. by Michael Bay. — 2009. — 150 min. ; Трансформеры: Месть падших [Кинофильм] / реж. М. Бэй ; пер. с англ. «Пифагор». — 2009. — 150 мин.
89. Tron: Legacy [Motion picture] / dir. by Joseph Kosinski. — 2010. — 125 min. ; Трон: Наследие [Кинофильм] / реж. Дж. Косински ; пер. с англ. «Невафильм». — 2010. — 125 мин.

90. V for Vendetta [Motion picture] / dir. by James McTeigue. — 2006. — 132 min. ; «V» значит вендетта [Кинофильм] / реж. Дж. МакТиг ; пер. с англ. «Мосфильм-Мастер». — 2006. — 132 мин.

91. Vanilla Sky [Motion picture] / dir. by Cameron Crowe, 2001. — 130 min. ; Ванильное небо [Кинофильм] / реж. К. Кроу ; пер. с англ. «Пифагор». — 2001. — 130 мин.

92. War of the Worlds [Motion picture] / dir. by Steven Spielberg. — 2005. — 116 min. ; Война миров [Кинофильм] / реж. С. Спилберг ; пер. с англ. «Пифагор». — 2005. — 116 мин.

93. X-Men [Motion picture] / dir. by Bryan Singer. — 2000. — 105 min. ; Люди Икс [Кинофильм] / реж. Б. Сингер ; пер. с англ. *CPIG*. — 2000. — 105 мин.

94. X-Men Origins: Wolverine [Motion picture] / dir. by Gavin Hood. — 2009. — 107 min. ; Люди Икс: Начало. Росوماха [Кинофильм] / реж. Г. Худ ; пер. с англ. *CPIG*. — 2009. — 107 мин.

95. X-Men 2 [Motion picture] / dir. by Bryan Singer. — 2003. — 134 min. ; Люди Икс 2 [Кинофильм] / реж. Б. Сингер ; пер. с англ. *CPIG*. — 2003. — 134 мин.

96. X-Men: First Class [Motion picture] / dir. by Matthew Vaughn. — 2011. — 126 min. ; Люди Икс: Первый класс [Кинофильм] / реж. М. Вон ; пер. с англ. *CPIG*. — 2011. — 126 мин.

97. X-Men: The Last Stand [Motion picture] / dir. by Brett Ratner. — 2006. — 100 min. ; Люди Икс: Последняя битва [Кинофильм] / реж. Б. Ратнер ; пер. с англ. *CPIG*. — 2006. — 100 мин.

Другие кинофильмы

98. Белое солнце пустыни [Кинофильм] / реж. В. Я. Мотыль. — 1970. — 83 мин.

99. Antichrist [Motion picture] / dir. by Lars von Trier. — 2009. — 108 min.

100. Atonement [Motion picture] / dir. by Joe Wright. — 2007. — 123 min.

101. Autour d'une cabine [Animated motion picture] / dir. by Émile Reynaud. — 1894. — 12 min.

102. Blood and Sand [Motion picture] / dir. by Rouben Mamoulian. — 1941. — 125 min.

103. Borat : Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan [Motion picture] / dir. by Larry Charles. — 2006. — 84 min.

104. Doubt [Motion picture] / dir. by John Patrick Shanley. — 2008. — 104 min. ; Сомнение [Кинофильм] / реж. Дж. П. Шэнли; пер. с англ. «Невафильм». — 2008. — 104 мин.

105. Dr. Mabuse, der Spieler [Motion picture] / dir. by Fritz Lang. — 1922. — 242 min. ; Позолоченная гниль [Кинофильм] / реж. Ф. Ланг ; перемонтаж С. М. Эйзенштейна, Э. И. Шуб. — 1924. — ? мин. (не сохр.)

106. Earthquake [Motion picture] / dir. by Mark Robson. — 1974. — 123 min.
107. Iron Sky [Motion picture] / dir. by Timo Vuorensola. — 2012. — 93 min.
108. Je vous aime [Chronophotography] / dir. by Étienne-Jules Marey, Georges Dumeny. — 1892.
109. Kon-Tiki [Motion picture] / dir. by Joachim Rønning, Espen Sandberg. — 2012. — 118 min.
110. Kon-Tiki [Motion picture] / dir. by Thor Heyerdahl ; ed. by Olle Nordemar. — 1950. — 77 min.
111. L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat [Motion picture] / dir. by Louis Lumière. — 1896. — 46 sec.
112. L'Arroseur arrosé [Motion picture] / dir. by Louis Lumière. — 1895. — 49 sec.
113. La Sortie des usines Lumière à Lyon [Motion picture] / dir. by Louis Lumière. — 1895. — 42 sec.
114. Le Voyage dans la Lune [Motion picture] / dir. by Georges Méliès. — 1902. — 16 min.
115. Life of Pi [Motion picture] / dir. by Ang Lee. — 2013. — 127 min.
116. Lights of New York [Motion picture] / dir. by Bryan Foy. — 1928. — 57 min.
117. Mister Ed [TV series] / dir. by Arthur Lubin et al. — USA: CBS Television Network, 1958–1966.
118. Opération Luna [TV film] = Dark Side of the Moon / dir. by William Karel. — 2002. — 52 min.
119. Paris, I Love You [Motion picture] = Paris, je t'aime : anthology film. — 2006. — 120 min.
120. Shortbus [Motion picture] / dir. by John Cameron Mitchell. — 2006. — 101 min.
121. Some Like It Hot [Motion picture] / dir. by Billy Wilder. — 1959. — 119 min. ; В джазе только девушки [Кинофильм] / реж. Б. Уайлдер ; пер. с англ. «Киностудия имени М. Горького». — 1966. — 102 мин.
122. The Artist [Motion picture] / dir. by Michel Hazanavicius. — 2011. — 96 min.
123. The Bachelor [Motion picture] / dir. by Gary Sinyor, — 1999. — 101 min. ; Холостяк [Кинофильм] / реж. Г. Синьор ; пер. с англ. «Мосфильм-Мастер». — 2000. — 101 мин.
124. The Bodyguard [Motion picture] / dir. by Mick Jackson. — 1992. — 130 min. ; Телохранитель [Кинофильм] / реж. М. Джексон ; пер. с англ. «Невафильм». — 130 мин. ; El guardaespaldas [Motion picture] / dir. by Mick Jackson ; Sincronía dubbing studio. — 1992. — 130 min.
125. The Invisible Man [Motion picture] / dir. by James Whale. — 1933. — 71 min.
126. The Jazz Singer [Motion picture] / dir. by Alan Crosland. — 1927. — 96 min.

127. The Truman Show [Motion picture] / dir. by Peter Weir. — 1998. — 103 min.
128. Uncle Tom's Cabin [Motion picture] / dir. by Edwin S. Porter. — 1903. — 13 min.
129. Vicky Cristina Barcelona [Motion picture] / dir. by Woody Allen. — 2008. — 96 min.
130. Vive la France [Chronophotography] / dir. by Étienne-Jules Marey, Georges Demeny. — 1892.

Киносценарии

131. Goddard, D. Cloverfield [Text] : screenplay / Drew Goddard. — 2007. — 8 Jun. — 120 p.
132. Jaffa, R. Rise of the Planet of the Apes [Text] : screenplay / Rick Jaffa, Amanda Silver. — 2010. — 8 Jan. — 113 p.
133. Kaufman, C. Eternal Sunshine of the Spotless Mind [Text] : screenplay : [revised shooting draft] / Charlie Kaufman. — 2003. — 4 Nov. — 129 p.
134. Pool, R. R. Armageddon [Text] : screenplay / Robert Roy Pool, Jonathan Hensleigh. — 127 p.
135. Solomon, E. Men in Black [Text] : screenplay : final draft / Ed Solomon. — 89 p.

Другие произведения

136. Библия : Священные книги Ветхого и Нового завета в русском переводе [Электронный ресурс]. — URL: <http://allbible.info/bible/sinodal>
137. Leaving on the Jet Plane [Song] = Babe, I Hate to Go / written by John Denver. — 1966.
138. The Holy Bible : King James Version [Electronic resource]. — URL: <http://allbible.info/bible/kingjames/>
139. The War of the Worlds [Radio drama] / dir. by Orson Welles. — 1938. — 62 min.
140. Wells, H. G. The Time Machine [Text] / Herbert Wells. — London : William Heinemann, 1895. — 152 p.
141. Wells, H. G. The War of the Worlds [Text] / Herbert Wells. — London : William Heinemann, 1898. — 303 p.

Список иллюстративного материала

Список рисунков

Рисунок 1 — Динамика кинопроката.....	294
Рисунок 2 — Жанровые предпочтения кинозрителей	294
Рисунок 3 — Кинопрокат по представленности стран-производителей	294
Рисунок 4 — Кинопрокат по кассовым сборам стран-производителей.....	295
Рисунок 5 — Ведущие российские студии озвучивания	295

Список таблиц

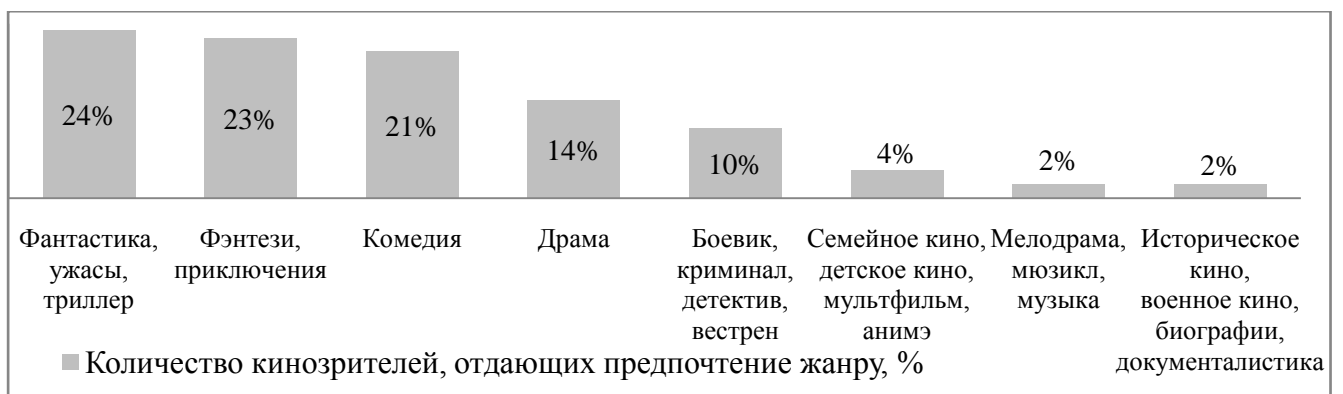
Таблица 1 — Художественный кинодискурс и смежные типы дискурсов.....	26
Таблица 2 — Кинодискурс как семиотический конструкт	36
Таблица 3 — Соотношение методов и приёмов перевода	98
Таблица 4 — Методика исследования.....	113
Таблица 5 — Разновидности субституции.....	305
Таблица 6 — Факторы-актуализаторы субституции	305
Таблица 7 — Разновидности добавления.....	305
Таблица 8 — Факторы-актуализаторы добавления.....	306
Таблица 9 — Разновидности опущения	306
Таблица 10 — Факторы-актуализаторы опущения.....	306
Таблица 11 — Разновидности модуляции	307
Таблица 12 — Факторы-актуализаторы модуляции	307
Таблица 13 — Разновидности вариантного преобразования.....	308
Таблица 14 — Факторы-актуализаторы вариантного преобразования	308
Таблица 15 — Разновидности дискурсивного преобразования	309
Таблица 16 — Факторы-актуализаторы дискурсивного преобразования	309
Таблица 17 — Разновидности адаптации	309
Таблица 18 — Факторы-актуализаторы адаптации.....	310
Таблица 19 — Разновидности компенсации.....	310
Таблица 20 — Факторы-актуализаторы компенсации	310
Таблица 21 — Частота применения метода перевода.....	311
Таблица 22 — Преобразуемые фрагменты кинодискурса.....	311
Таблица 23 — Аспекты осмысления оригинала	312
Таблица 24 — Характер отношения оригинала и перевода	312
Таблица 25 — Приёмы, составляющие нелинейный метод перевода.....	312
Таблица 26 — Факторы-актуализаторы преобразований	312

Приложение 1 — Российский кинопрокат



Источник: Киноиндустрия..., 2010, с. 94; 2012, с. 122; 2014, с. 131; Dondurei, 2003, p. 67; Dondureyi, 2006, p. 12–13; Леонтьева, 2016, с. 1.

Рисунок 1 — Динамика кинопроката



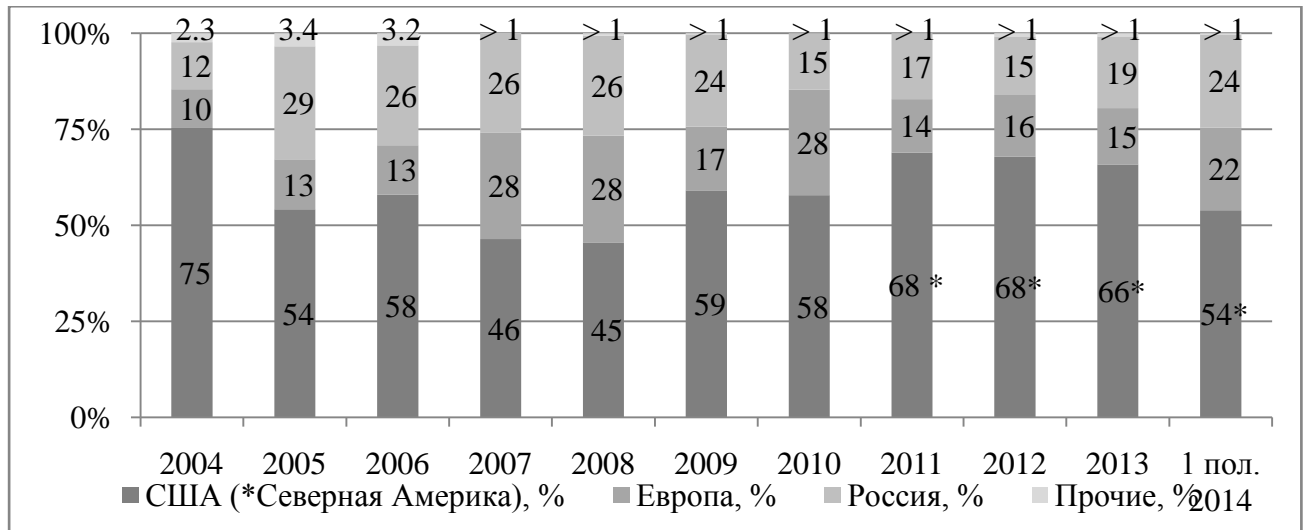
Источник: Леонтьева, 2012.

Рисунок 2 — Жанровые предпочтения кинозрителей



Источник: Киноиндустрия..., 2010, с. 94; 2012, с. 122; 2014, с. 130; Dondurei, 2003, p. 67; Dondureyi, 2006, p. 12–13; Леонтьева, 2016, с. 1.

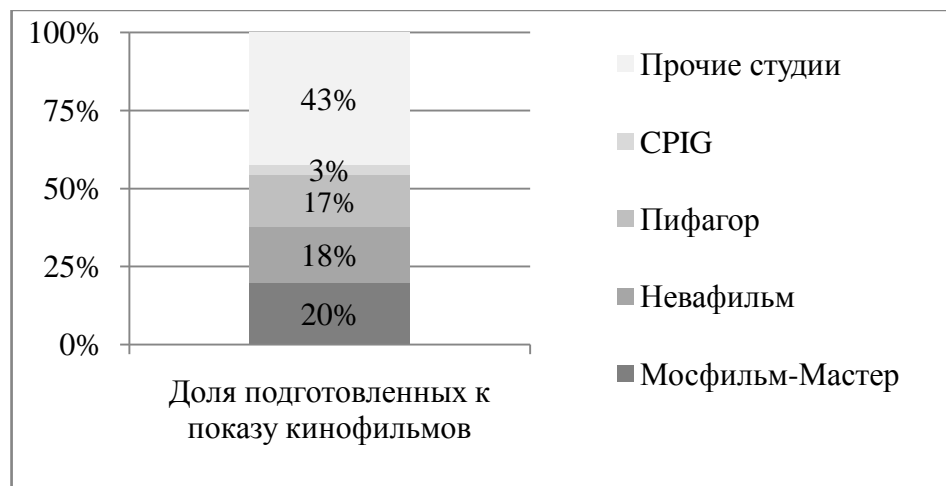
Рисунок 3 — Кинопрокат по представленности стран-производителей



Источник: Киноиндустрия..., 2010, с. 94; 2012, с. 122; 2014, с. 131.

Примечание: Массовая статистика кассовых сборов ранее 2004–2006 годов не доступна. Источники, содержащих коммерческие результаты кинопроката после 2004–2006 годов, не считаются абсолютно точными.

Рисунок 4 — Кинопрокат по кассовым сборам стран-производителей



Источник: Корякина, 2013b, с. 118.

Рисунок 5 — Ведущие российские студии озвучивания

Приложение 2 — Каталог исследования

№	Название	Режиссёр, год номинации, победа (если есть)	Студия дубляжа	Режиссёр дубляжа	Переводчик/ автор синхронного текста	Время действия	Жанр
1	Independence Day/ День независимости	R. Emmerich США, 1996, победа	Нет данных	Нет данных	Нет данных	Наши дни	Action, adventure, sci-fi, thriller
2	Escape from L.A./ Побег из Лос- Анжелеса	J. Carpenter США, 1996	Нет данных	Нет данных	Нет данных	Будущее	Action, adventure, sci-fi, thriller
3	The Island of Dr. Moreau/ Остров доктора Моро	J. Frankenhaeimer США, 1996	Нет данных	Нет данных	Нет данных	Будущее	Action, horror, sci- fi, thriller
4	Mars Attacks!/ Марс атакует!	T. Burton США, 1996	Мост-Видео	И. Кротик- Короткевич	Т. Процорова, И. Кротик- Короткевич	Наши дни	Action, comedy, sci-fi
5	Mystery Science Theater 3000: The Movie/ Таинственный театр 3000 года	J. Mallon США, 1996	Нет данных	Нет данных	Нет данных	Будущее	Comedy, sci-fi
6	Star Trek: First Contact/ Звёздный путь: Первый контакт	J. Frakes США, 1996	Нет данных	Нет данных	Нет данных	Будущее	Action, adventure, sci-fi, thriller
7	Men in Black/ Люди в чёрном	B. Sonnenfeld США, 1997, победа	Мосфильм- Мастер	Нет данных	Нет данных	Наши дни	Comedy, sci-fi
8	Alien Resurrection/ Чужой: Воскрешение	J.-P. Jeunet США, 1997	Невафильм (Нева-1)	Н. Федотова	О. Воейкова	Будущее	Action, sci-fi, thriller
9	Contact/ Контакт	R. Zemeckis США, 1997	Мост-Видео	И. Кротик- Короткевич	М. Шувалова, И. Кротик- Короткевич	Наши дни	Drama, mystery, sci-fi, thriller

10	The Fifth Element/ Пятый элемент	L. Besson Франция, 1997	СВ-Дубль	В. Чаева	В. Чаева	Будущее	Action, adventure, sci-fi
11	The Postman/ Почтальон	K. Costner США, 1997	Варус-Видео	И. Кротик-Короткевич	Г. Баркина, И. Кротик-	Будущее	Action, adventure, drama, sci-fi
12	Starship Troopers/ Космический десант	P. Verhoeven США, 1997	Невафильм (Нева-1)	Л. Демьяненко	О. Воейкова, А. Фарафонов	Будущее	Action, adventure, sci-fi, thriller
13	Armageddon/ Армагеддон	M. Bay США, 1998, победа	Невафильм (Нева-1)	Л. Демьяненко	О. Воейкова	Наши дни	Action, adventure, sci-fi, thriller
14	Dark City/ Тёмный город	A. Proyas США, Австралия, 1998, победа	Нет данных	Нет данных	Нет данных	Альтернативный мир	Mystery Sci-Fi
15	Deep Impact/ Столкновение с бездной	M. Leder США, 1998	Нет данных	Я. Турылёва	Нет данных	Наши дни	Action, drama, sci-fi, thriller
16	Lost in Space/ Затерянные в космосе	S. Hopkins США, 1998	Нет данных	Нет данных	Нет данных	Будущее	Action, adventure, sci-fi, thriller
17	Star Trek: Insurrection/ Звёздный путь: Восстание	J. Frakes США, 1998	Нет данных	Нет данных	Нет данных	Будущее	Action, adventure, sci-fi, thriller
18	The X-Files: Fight the Future/ Секретные материалы: Борьба за будущее	R. Bowman США, 1998	Мосфильм-Мастер	Ю. Бирюкова	Нет данных	Наши дни	Mystery, sci-fi, thriller
19	The Matrix/ Матрица	A. Wachowski, L. Wachowski США, 1999, победа	Мосфильм-Мастер	Я. Турылёва	Д. Усачёв, Е. Барто	Будущее	Action, adventure, sci-fi
20	Star Wars Episode I: The Phantom Menace/ Звёздные войны: Эпизод 1 — Скрытая угроза	G. Lucas США, 1999	Невафильм	М. Соловцова	О. Воейкова	Будущее	Action, adventure, fantasy, sci-fi
21	The Thirteenth Floor/ Тринадцатый этаж	J. Rusnak США, Германия, 1999	СРiG	А. Гриневич	Нет данных	Наши дни	Mystery, sci-fi, thriller

22	eXistenZ/ Экзистенция	D. Cronenberg Канада, Великобритания, 1999	Нет данных	Нет данных	Нет данных	Будущее	Sci-Fi
23	Galaxy Quest/ В поисках Галактики	D. Parisot США, 1999	Нет данных	Нет данных	Нет данных	Наши дни	Adventure, comedy, sci-fi
24	Pitch Black/ Чёрная дыра	D. Twohy США, 1999	Нет данных	Нет данных	Нет данных	Будущее	Action, sci-fi, thriller
25	X-Men/ Люди Икс	B. Singer США, 2000, победа	Film Lines International + CPIO	Ю. Бирюкова	Г. Романов, Т. Совчия	Наши дни	Action, adventure, sci-fi
26	The 6th Day/ Шестой день	R. Spottiswoode США, 2000	Невафильм	Н. Федотова	О. Воейкова	Будущее	Action, sci-fi, thriller
27	The Cell/ Клетка	T. Singh США, 2000	Невафильм (Нева-1)	Нет данных	Нет данных	Наши дни	Sci-fi, thriller
28	Hollow Man/ Невидимка	P. Verhoeven США, 2000	Невафильм	Нет данных	О. Воейкова	Наши дни	Action, sci-fi, thriller
29	Space Cowboys/ Космические ковбои	C. Eastwood США, 2000	Мост-Видео	И. Кротик-Короткевич	Ю. Кокарев, И. Кротик-Короткевич	Наши дни	Action, adventure, thriller
30	Titan A.E./ Титан: После гибели земли	D. Bluth, G. Goldman США, 2000	Нет данных	Нет данных	Нет данных	Будущее	Animation, action, adventure
31	A.I. Artificial Intelligence/ Искусственный разум	S. Spielberg США, 2001, победа	Мосфильм-Мастер	Л. Белозорович	Нет данных	Будущее	Adventure, drama, sci-fi
32	Jurassic Park III/ Парк Юрского периода 3	J. Johnston США, 2001	Ист-Вест + Пифагор	Я. Турылёва	А. Осокин, В. Кузнецов	Наши дни	Action, adventure, fantasy, sci-fi
33	Lara Croft: Tomb Raider/ Лара Крофт: Расхитительница гробниц	S. West США, 2001	Ист-Вест + Пифагор	Я. Турылёва	П. Селенчук, Е. Барто	Наши дни	Action, adventure, fantasy, thriller

34	The One/ Противостояние	J. Wong США, 2001	Невафильм	Н. Федотова	Нет данных	Наши дни	Action, sci-fi, thriller
35	Planet of the Apes/ Планета обезьян	T. Burton США, 2001	Невафильм	Нет данных	О. Воейкова	Будущее	Action, adventure, sci-fi, thriller
36	Vanilla Sky/ Ванильное небо	C. Crowe США, 2001	Ист-Вест + Пифагор	А. Гончарова	Д. Усачёв, Е. Барто	Наши дни	Mystery, romance, sci-fi, thriller
37	Minority Report/ Особое мнение	S. Spielberg США, 2002, победа	Невафильм	И. Соболева	О. Воейкова	Будущее	Action, mystery, sci-fi, thriller
38	Men in Black II/ Люди в чёрном 2	B. Sonnenfeld США, 2002	Невафильм	Н. Федотова	О. Воейкова	Наши дни	Action, comedy, sci-fi
39	Signs/ Знаки	M. N. Shyamalan США, 2002	Невафильм	И. Соболева	О. Воейкова	Наши дни	Drama, mystery, sci-fi, thriller
40	Solaris/ Солярис	S. Soderbergh США, 2002	Невафильм	И. Соболева	О. Воейкова	Будущее	Drama, mystery, romance, sci-fi
41	Star Trek: Nemesis/ Звёздный путь: Возмездие	S. Baird США, 2002	Нет данных	Нет данных	Нет данных	Будущее	Action, adventure, sci-fi, thriller
42	Star Wars: Episode II - Attack of the Clones/ Звёздные войны: Эпизод 2 — Атака клонов	G. Lucas США, 2002	Невафильм	М. Соловцова	О. Воейкова	Будущее	Action, adventure, fantasy, sci-fi
43	X-Men 2/ Люди Икс 2	B. Singer США, 2003, победа	СРІG	Ю. Бирюкова	Г. Романов, Г. Климова	Наши дни	Action, adventure, sci-fi, thriller
44	Hulk/ Халк	A. Lee США, 2003	Пифагор	А. Майоров	Д. Усачёв, Е. Барто	Наши дни	Action, sci-fi
45	Lara Croft Tomb Raider: The Cradle of Life/ Лара Крофт: Расхитительница гробниц 2 — Колыбель жизни	J. de Bont США, Германия, Япония, Великобритания, 2003	Ист-Вест + Пифагор	Я. Турьлёва	П. Селенчук, С. Ахметжанова	Наши дни	Action, adventure, fantasy, sci-fi

46	The Matrix Revolutions/ матрица: Революция	A. Wachowski, L. Wachowski США, 2003	Мосфильм-Мастер	Я. Турылёва	П. Селенчук	Наши дни	Action, adventure, sci-fi
47	Paycheck/ Час расплаты	J. Woo США, 2003	Пифагор	Я. Турылёва	П. Селенчук, С. Ахметжанова	Будущее	Action, mystery, sci-fi, thriller
48	Terminator 3: Rise of the Machines/ Терминатор 3: Восстание машин	J. Mostow США, 2003	Невафильм	И. Ефимов	О. Воейкова	Наши дни	Action, sci-fi, thriller
49	Eternal Sunshine of the Spotless Mind/ Вечное сияние чистого разума	M. Gondry США, 2004, победа	Мосфильм-Мастер	Нет данных	П. Селенчук	Наши дни	Drama, romance, sci-fi
50	The Butterfly Effect/ Эффект бабочки	E. Bress, J. Mackye Gruber США, 2004	Мосфильм-Мастер	Нет данных	П. Селенчук	Наши дни	Sci-fi, thriller
51	The Day After Tomorrow/ Послезавтра	R. Emmerich США, Канада, 2004	Невафильм	Н. Федотова	Нет данных	Наши дни	Action, adventure, drama, sci-fi
52	The Forgotten/ Забытое	J. Ruben США, 2004	Невафильм	Нет данных	О. Воейкова	Наши дни	Drama, mystery, sci-fi, thriller
53	I, Robot/ Я, робот	A. Proyas США, 2004	Невафильм	Н. Федотова	О. Воейкова	Будущее	Action, mystery, sci-fi, thriller
54	Sky Captain and the World of Tomorrow/ Небесный капитан и мир будущего	K. Conran Испания, Великобритания, США, Германия, 2004	Мосфильм-Мастер	Нет данных	Нет данных	Прошлое	Action, adventure, mystery, sci-fi
55	Star Wars Episode III: Revenge of the Sith/ Звёздные войны: Эпизод 3 — Месть ситхов	G. Lucas США, 2005, победа	Невафильм	М. Соловцова	О. Воейкова	Будущее	Action, adventure, fantasy, sci-fi
56	Fantastic Four/ Фантастическая четверка	T. Story США, 2005	CPIG	Ю. Бирюкова	Г. Панин, Г. Климова	Наши дни	Action, adventure, fantasy, sci-fi

57	The Island/ Остров	M. Bay США, 2005	Мосфильм- Мастер	В. Кузнецов	П. Селенчук	Будущее	Action, sci-fi, thriller
58	The Jacket/ Пиджак	J. Maury США, 2005	Мосфильм- Мастер	В. Кузнецов	Нет данных	Прошлые, Наши дни	Drama, mystery, sci-fi, thriller
59	Serenity/ Миссия «Серенити»	J. Whedon США, 2005	Пифагор	В. Кузнецов	П. Селенчук, С. Ахметжанова	Будущее	Action, adventure, sci-fi, thriller
60	War of the Worlds/ Война миров	S. Spielberg США, 2005	Пифагор	А. Майоров	П. Селенчук, С. Ахметжанова	Наши дни	Action, adventure, drama, sci-fi
61	Children of Men/ Дитя человеческое	A. Cuarón Великобритания, 2006, победа	Пифагор	А. Гончарова	П. Селенчук, С. Ахметжанова	Будущее	Adventure, drama, sci-fi, thriller
62	Deja Vu/ Дежа вю	T. Scott США, 2006	SDI Media	А. Яковлев	П. Селенчук, Д. Усачёв, Е. Барто	Наши дни	Action, sci-fi, thriller
63	The Fountain/ Фонтан	D. Aronofsky США, 2006	CPIG	Ю. Бирюкова	Г. Панин, Г. Климова	Прошлые, наши дни, будущее	Drama, romance, sci-fi
64	The Prestige/ Престиж	C. Nolan США, Великобритания, 2006	Мосфильм- Мастер	А. Рахленко	Нет данных	Прошлые	Drama, mystery, thriller
65	V for Vendetta/ «V» значит вендетта	J. McTeigue Великобритания, США, Германия, 2006	Мосфильм- Мастер	В. Кузнецов	Нет данных	Будущее	Action, fantasy, thriller
66	X-Men: The Last Stand/ Люди Иск: Последняя битва	V. Ratner США, 2006	CPIG	Ю. Бирюкова	Г. Панин, Г. Климова	Наши дни	Action, adventure, sci-fi, thriller
67	Cloverfield/ Монстро	M. Reeves США, 2007, победа	Пифагор	В. Баранов	П. Селенчук, В. Баранов	Наши дни	Action, sci-fi, thriller

68	Fantastic Four: Rise of the Silver Surfer/ Фантастическая четверка: Вторжение Серебрянного серфера	T. Story США, 2007	CRIG	Нет данных	Нет данных	Наши дни	Action, fantasy, sci-fi, thriller
69	I Am Legend/ Я — легенда	F. Lawrence США, Великобритания, 2007	Мосфильм-Мастер	В. Кузнецов	Нет данных	Будущее	Drama, sci-fi, thriller
70	The Last Mimzy/ Последняя Мимзи вселенной	B. Shaye США, 2007	Нет данных	Нет данных	Нет данных	Будущее	Family, sci-fi
71	Sunshine/ Пекло	D. Boyle США, 2007	Невафильм	Нет данных	Нет данных	Будущее	Adventure, sci-fi, thriller
72	Transformers/ Трансформеры	M. Bay США, 2007	Пифагор	В. Кузнецов	П. Селенчук	Наши дни	Action, adventure, sci-fi, thriller
73	Iron Man/ Железный человек	J. Favreau США, 2008, победа	Пифагор	В. Баранов	М. Пиунов, В. Баранов	Наши дни	Action, adventure, sci-fi
74	The Day the Earth Stood Still/ День, когда Земля остановилась	S. Derrickson США, 2008	Невафильм	И. Соболева	О. Воейкова	Наши дни	Drama, sci-fi, thriller
75	Eagle Eye/ На крючке	D. J. Caruso США, 2008	Пифагор	В. Кузнецов	П. Селенчук, В. Кузнецов	Наши дни	Action, mystery, thriller
76	The Incredible Hulk/ Невероятный Халк	L. Leterrier США, 2008	Пифагор	В. Баранов	Д. Усачёв, Е. Барто	Наши дни	Action, sci-fi, thriller
77	Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull/ Индиана Джонс и Королевство хрустального черепа	S. Spielberg США, 2008	Пифагор	А. Новиков	П. Селенчук	Прошлое	Action, adventure
78	Jumpreg/ Телепорт	D. Liman США, Канада, 2008	Невафильм	Н. Федотова	О. Воейкова	Наши дни	Action, adventure, sci-fi, thriller

79	Avatar/ Аватар	J. Cameron США, 2009, победа	Невафильм	Н. Дрейден	С. Зайцева, С. Березовиков	Будущее	Action, adventure, fantasy, sci-fi
80	The Book of Eli/ Книга Илая	A. Hughes, A. Hughes США, 2009	Саунд-МФ + Пифагор	Нет данных	Нет данных	Будущее	Action, adventure, drama, thriller
81	Knowing/ Знамение	A. Proyas США, Великобритания, 2009	Мосфильм- Мастер	Л. Белозорович	Нет данных	Наши дни	Drama, mystery, sci-fi, thriller
82	Moon/ Луна 2112	D. Jones Великобритания, 2009	Нет данных	Нет данных	Нет данных	Будущее	Drama, sci-fi
83	Star Trek/ Звёздный путь	J. J. Abrams США, 2009	Пифагор	А. Новиков	П. Селенчук	Будущее	Action, adventure, sci-fi
84	Transformers: Revenge of the Fallen/ Трансформеры: Месть падших	M. Bay США, 2009	Пифагор	В. Кузнецов	П. Селенчук	Наши дни	Action, adventure, sci-fi, thriller
85	X-Men Origins: Wolverine/ Люди Икс: Начало. Росوماха	G. Hood США, 2009	CRIG	Ю. Бирюкова	Г. Панин	Прошлое	Action, adventure, sci-fi, thriller
86	Inception/ Начало	C. Nolan Великобритания, США, 2010, победа	Мосфильм- Мастер	В. Кузнецов	Нет данных	Наши дни	Action, adventure, mystery, sci-fi
87	Hereafter/ Потустороннее	C. Eastwood США, 2010	Нет данных	Нет данных	Нет данных	Наши дни	Drama, fantasy
88	Iron Man II/ Железный человек 2	J. Favreau США, 2010	Пифагор	В. Баранов	П. Селенчук	Наши дни	Action, adventure, sci-fi
89	Never Let Me Go/ Не отпускай меня	M. Romanek Великобритания, США, 2010	Нет данных	Нет данных	Нет данных	Наши дни	Drama, fantasy, romance, sci-fi

90	Spice/ Химера	V. Natali Канада, Франция, 2010	Пифагор	Я. Турылёва	Д. Усачёв, Е. Барто	Наши дни	Horror, sci-fi
91	Tron: Legacy/ Трон: Наследие	J. Kosinski США, 2010	Невафильм	А. Сидельников	Д. Черепнин	Наши дни	Action, adventure, sci-fi
92	Rise of the Planet of the Apes/ Восстание планеты обезьян	R. Wyatt США, 2011, победа	Невафильм	И. Ефимов	О. Воейкова	Наши дни	Action, drama, sci- fi, thriller
93	The Adjustment Bureau/ Меняющие реальность	G. Nolfi США, 2011	Пифагор	Я. Турылёва	А. Водостой, С. Ахметжанова	Наши дни	Romance, sci-fi, thriller
94	Captain America: The First Avenger/ Первый мститель	J. Johnston США, 2011	Пифагор	В. Баранов	С. Бедило	Прошлые, наши дни	Action, adventure, sci-fi
95	Limitless/ Области тьмы	N. Burger США, 2011	Мосфильм- Мастер	А. Рахленко	Нет данных	Наши дни	Mystery, sci-fi, thriller
96	Super 8/ Супер 8	J. J. Abrams США, 2011	Пифагор	А. Новиков	Нет данных	Прошлые	Mystery, sci-fi, thriller
97	X-Men: First Class/ Люди Икс: Первый класс	M. Vaughn США, Великобритания, 2011	CPiG	Ю. Бирюкова	Г. Панин	Прошлые	Action, adventure, sci-fi

И с т о ч н и к: Википедия; Государственный регистр...; Кинопоиск; Мосфильм; Невафильм Studios; Пифагор; СВ-Дубль; IMDb; SDI Media Russia. Кроме того, проверялось озвучивание информации о переводе в конце каждой кинокартины (выходные данные кинофильмов представлены разделе "Кинофильмы каталога исследования" списка источников примеров).

Приложение 3 — Количественные результаты анализа

Таблица 5 — Разновидности субституции

Разновидности приёма	K1	K2	K3	K4	K5	K6	Итого, примеры	Итого, доля
Замещение лингвистического высказывания паралингвистическим	9	1	2	4	6	1	23	50%
Замещение паралингвистического высказывания лингвистическим	8	2	4	3	1	0	18	39%
Замещение паралингвистического высказывания паралингвистическим	1	0	3	0	1	0	5	11%
Итого в кинофильме, примеры:	18	3	9	7	8	1	46	100%

Таблица 6 — Факторы-актуализаторы субституции

Факторы-актуализаторы	K1	K2	K3	K4	K5	K6	Итого, примеры	Итого, доля
Лингвистический	1	0	1	0	0	0	2	4%
Культурологический	1	1	2	0	0	0	4	9%
Семиотический	13	0	5	5	4	1	28	61%
Форматный	4	0	0	0	0	0	4	9%
Дискурсивный	3	1	2	2	0	0	8	17%
Субъективно-интерпретационный	6	2	3	2	4	1	18	39%

Примечание: Анализ предполагал возможность множественного выбора факторов; сумма всех долей не сводится к 100%.

Таблица 7 — Разновидности добавления

Разновидности приёма	K1	K2	K3	K4	K5	K6	Итого, примеры	Итого, доля
Добавление в ракурсе «в кадре», в том числе:	9	5	8	7	8	3	40	40%
Лингвистического высказывания	8	5	4	7	3	2	29	29%
Паралингвистического высказывания	1	0	4	0	5	1	11	11%
Добавление в ракурсе «несинхрон», в том числе:	4	6	7	6	2	4	29	29%
Лингвистического высказывания	4	6	5	6	2	3	26	26%
Паралингвистического высказывания	0	0	2	0	0	1	3	3%
Добавление в ракурсе «за кадром», в том числе:	15	7	0	5	3	1	31	31%
Лингвистического высказывания	13	7	0	4	3	1	28	28%
Паралингвистического высказывания	2	0	0	1	0	0	3	3%
Итого в кинофильме, примеры:	47	31	22	29	18	13	100	100%

Таблица 8 — Факторы-актуализаторы добавления

Факторы-актуализаторы	K1	K2	K3	K4	K5	K6	Итого, примеры	Итого, доля
Лингвистический	0	0	0	0	1	0	1	1%
Культурологический	0	0	1	0	2	0	3	3%
Семиотический	28	18	15	18	13	8	100	100%
Форматный	8	5	7	6	5	3	34	34%
Дискурсивный	4	4	0	4	1	1	14	14%
Субъективно-интерпретационный	8	3	2	4	1	2	20	20%

Примечание: Анализ предполагал возможность множественного выбора факторов; сумма всех долей не сводится к 100%.

Таблица 9 — Разновидности опущения

Разновидности приёма	K1	K2	K3	K4	K5	K6	Итого, примеры	Итого, доля
Опущение в ракурсе «в кадре», в том числе:	5	3	8	1	2	0	19	28%
Лингвистического высказывания	5	3	1	0	1	0	10	15%
Паралингвистического высказывания	0	0	7	1	1	0	9	13%
Опущение в ракурсе «несинхрон», в том числе:	9	5	4	2	5	0	25	37%
Лингвистического высказывания	9	5	2	2	5	0	23	34%
Паралингвистического высказывания	0	0	2	0	0	0	2	3%
Опущение в ракурсе «за кадром», в том числе:	5	12	1	2	3	0	23	34%
Лингвистического высказывания	5	12	1	2	0	0	20	30%
Паралингвистического высказывания	0	0	0	0	3	0	3	4%
Итого в кинофильме, примеры:	19	20	13	5	10	0	67	100%

Таблица 10 — Факторы-актуализаторы опущения

Факторы-актуализаторы	K1	K2	K3	K4	K5	K6	Итого, примеры	Итого, доля
Лингвистический	3	0	0	0	1	0	4	6%
Культурологический	2	1	0	0	0	0	3	4%
Семиотический	19	20	13	5	10	0	67	100%
Форматный	0	0	0	3	1	0	4	6%
Дискурсивный	3	6	1	1	4	0	15	22%
Субъективно-интерпретационный	3	3	0	0	2	0	8	12%

Примечание: Анализ предполагал возможность множественного выбора факторов; сумма всех долей не сводится к 100%.

Таблица 11 — Разновидности модуляции

Разновидности приёма	K1	K2	K3	K4	K5	K6	Итого, примеры	Итого, доля
Модуляция на основе антонимии, в том числе:	5	10	13	9	21	6	64	34%
Фазы развития ситуации	2	6	9	5	15	4	41	21%
Характер оценки	2	1	2	3	5	0	13	7%
Ориентация в пространстве	1	3	2	1	1	2	10	5%
Модуляция на основе конверсности, в том числе:	3	4	5	11	8	6	37	19%
Адресат → говорящий	0	4	3	4	3	2	16	8%
Говорящий → адресат	1	0	1	4	2	1	9	5%
Говорящий → третий участник	2	0	0	2	1	0	5	3%
Третий участник → говорящий	0	0	1	1	1	1	4	2%
Адресат → третий участник	0	0	0	0	0	2	2	1%
Третий участник → адресат	0	0	0	0	1	0	1	1%
Модуляция по основе обусловленности, в том числе:	22	17	17	11	17	6	90	47%
Вывод следствия-оценки/восприятия	5	4	5	2	4	2	22	12%
Вывод следствия-побуждения	7	8	3	4	1	3	26	14%
Вывод причины-мотивации	6	2	4	4	7	0	23	12%
Вывод причины-аргумента	4	3	5	1	5	1	19	10%
Итого в кинофильме, примеры:	30	31	35	31	46	18	191	100%

Таблица 12 — Факторы-актуализаторы модуляции

Факторы-актуализаторы	K1	K2	K3	K4	K5	K6	Итого, примеры	Итого, доля
Лингвистический	8	5	8	5	16	4	46	24%
Культурологический	3	4	7	6	11	5	36	19%
Семиотический	14	18	17	8	13	6	76	40%
Форматный	5	0	4	2	4	5	20	10%
Дискурсивный	5	12	13	7	7	2	46	24%
Субъективно-интерпретационный	30	31	35	31	46	18	191	100%

Примечание: Анализ предполагал возможность множественного выбора факторов; сумма всех долей не сводится к 100%.

Таблица 13 — Разновидности вариантного преобразования

Разновидности приёма	К1	К2	К3	К4	К5	К6	Итого, примеры	Итого, доля
Варьирование на основе понятийного инварианта, в том числе:	20	17	23	12	27	4	103	50%
На основе аналогии	15	13	11	9	23	4	75	37%
На основе синонимии	5	4	12	3	4	0	28	14%
Варьирование на основе функционального инварианта, в том числе:	17	18	21	26	16	3	101	50%
Через тематический инвариант	6	5	5	16	10	1	43	21%
Через аудиовизуальный инвариант	3	5	5	4	2	1	20	10%
Через синтаксический инвариант	3	5	3	1	1	0	13	6%
Через пропозициональный инвариант	3	2	4	2	0	1	12	6%
Через эпидигматический инвариант	2	1	1	1	3	0	8	4%
Через фонетический инвариант	0	0	3	2	0	0	5	2%
Итого в кинофильме, примеры:	37	35	44	38	43	7	204	100%

Таблица 14 — Факторы-актуализаторы вариантного преобразования

Факторы-актуализаторы	К1	К2	К3	К4	К5	К6	Итого, примеры	Итого, доля
Лингвистический	8	7	6	7	20	1	49	24%
Культурологический	3	6	4	3	6	1	23	11%
Семиотический	20	17	24	14	12	4	91	45%
Форматный	7	0	2	3	0	1	13	6%
Дискурсивный	8	13	19	9	7	1	57	28%
Субъективно-интерпретационный	37	35	44	38	43	7	204	100%

Примечание: Анализ предполагал возможность множественного выбора факторов; сумма всех долей не сводится к 100%.

Таблица 15 — Разновидности дискурсивного преобразования

Разновидности приёма	K1	K2	K3	K4	K5	K6	Итого, примеры	Итого, доля
Ситуативное дискурсивное преобразование , в том числе:	27	25	33	12	14	7	118	71%
Дивергенция повторений	4	8	7	1	3	1	24	14%
Конвергенция через повторение	6	5	9	1	1	3	25	15%
Смысловое соотнесение	3	4	3	2	6	0	18	11%
Экстралингвистический перевод	2	4	3	3	2	3	17	10%
Типовые коммуникативные схемы	4	3	4	2	1	0	14	8%
Семантическая контаминация	4	0	1	1	0	0	6	4%
Связанное преобразование	4	1	6	2	1	0	14	8%
Ролевое дискурсивное преобразование , в том числе:	16	10	15	0	1	6	48	29%
Подмена адресата	4	7	5	0	1	6	23	14%
Подмена говорящего	8	2	0	0	0	0	10	6%
Подмена говорящего и адресата	4	1	10	0	0	0	15	9%
Итого в кинофильме, примеры:	43	35	48	12	15	13	166	100%

Таблица 16 — Факторы-актуализаторы дискурсивного преобразования

Факторы-актуализаторы	K1	K2	K3	K4	K5	K6	Итого, примеры	Итого, доля
Лингвистический	6	4	2	1	1	1	15	9%
Культурологический	1	3	2	0	0	1	7	4%
Семиотический	31	30	32	7	6	13	119	72%
Форматный	1	3	0	4	0	1	9	5%
Дискурсивный	43	35	48	12	15	13	166	100%
Субъективно-интерпретационный	33	25	37	7	10	8	120	72%

Примечание: Анализ предполагал возможность множественного выбора факторов; сумма всех долей не сводится к 100%.

Таблица 17 — Разновидности адаптации

Разновидности приёма	K1	K2	K3	K4	K5	K6	Итого, примеры	Итого, доля
Адаптация-варьирование	7	8	9	3	15	0	42	61%
Адаптация-модуляция	4	0	2	4	1	1	12	17%
Адаптация-перестройка дискурса	0	3	1	1	1	0	6	9%
Адаптация-компенсация	5	0	1	0	3	0	9	13%
Итого в кинофильме, примеры:	16	11	13	8	20	1	69	100%

Таблица 18 — Факторы-актуализаторы адаптации

Факторы-актуализаторы	K1	K2	K3	K4	K5	K6	Итого, примеры	Итого, доля
Лингвистический	0	7	1	1	4	0	13	19%
Культурологический	16	11	13	8	20	1	69	100%
Семиотический	7	2	2	3	3	0	17	25%
Форматный	4	0	1	0	2	0	7	10%
Дискурсивный	1	2	5	1	1	1	11	16%
Субъективно-интерпретационный	11	11	12	8	17	1	60	87%

Примечание: Анализ предполагал возможность множественного выбора факторов; сумма всех долей не сводится к 100%.

Таблица 19 — Разновидности компенсации

Разновидности приёма	K1	K2	K3	K4	K5	K6	Итого, примеры	Итого, доля
Транспозиция	8	0	1	0	0	1	10	29%
Транспозиция с добавлением	5	0	1	0	1	0	7	20%
Транспозиция с вытеснением	6	3	1	0	1	0	11	31%
Транспозиция с вытеснением и добавлением	1	0	3	2	0	1	7	20%
Итого в кинофильме, примеры:	20	3	6	2	2	2	35	100%

Таблица 20 — Факторы-актуализаторы компенсации

Факторы-актуализаторы	K1	K2	K3	K4	K5	K6	Итого, примеры	Итого, доля
Лингвистический	1	0	0	0	0	1	2	6%
Культурологический	0	0	0	0	0	0	0	0%
Семиотический	17	3	5	2	2	1	30	86%
Форматный	4	2	1	1	0	0	8	23%
Дискурсивный	8	0	3	0	0	1	12	34%
Субъективно-интерпретационный	3	1	2	2	0	2	10	29%

Примечание: Анализ предполагал возможность множественного выбора факторов; сумма всех долей не сводится к 100%.

Таблица 21 — Частота применения метода перевода

Параметры	K1	K2	K3	K4	K5	K6	Итого	Диапазон
Общее число высказываний	3 213	2 261	2 286	1 955	1 730	1 133	12 578	2096 ± 258
Нелинейно переведённые высказывания	211	156	183	121	157	50	878	146 ± 21
Нелинейно переведённые высказывания, %	7%	7%	8%	6%	9%	4%	коэф. вариации: 0,22	7 ± 1%
Оценка применения	умеренное	умеренное	умеренное	умеренное	умеренное	умеренное	оценка вариации: слабая	умеренное
Общее число минисцен	416	217	272	240	241	160	1546	258 ± 32
Минисцены с нелинейным переводом	125	70	106	70	103	29	503	84 ± 13
Минисцены с нелинейным переводом, %	30%	32%	39%	29%	43%	18%	коэф. вариации: 0,27	32 ± 3%
Оценка применения	умеренное	умеренное	выраженное	умеренное	выраженное	умеренное	оценка вариации: слабая	умеренно-выраженное

Примечание:

1. Показатели частоты применения метода перевода оценивается по интервальной шкале: < 33% — умеренная, 33–63% — выраженная, > 63% — высокая.

2. Критериальное значение коэффициента вариации — 0,33: < 0,33 — слабая, > 0,33 — сильная.

Таблица 22 — Преобразуемые фрагменты кинодискурса

Элементы кинодискурса	K1	K2	K3	K4	K5	K6	Среднее
Аудиовизуальные фрагменты с лингвистическим компонентом	82%	87%	83%	82%	88%	84%	84%
Аудиовизуальные фрагменты с паралингвистическим компонентом	4%	1%	9%	3%	4%	0%	4%
Аудиовизуальные фрагменты без речевого компонента	13%	12%	8%	15%	8%	16%	12%
Итого:	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%
Всего в кинофильме, примеры:	211	156	183	121	157	50	878

Таблица 23 — Аспекты осмысления оригинала

Аспекты осмысления	K1	K2	K3	K4	K5	K6	Среднее
Содержание без пересмотра коммуникативных ролей	92%	94%	92%	100%	99%	88%	94%
Содержание с пересмотром коммуникативных ролей	8%	6%	8%	0%	1%	12%	6%
Итого:	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%
Всего в кинофильме, примеры:	211	156	183	121	157	50	878

Таблица 24 — Характер отношения оригинала и перевода

Соотношение смыслов	K1	K2	K3	K4	K5	K6	Среднее
Перевыражение ситуации	36%	38%	34%	36%	42%	32%	37%
Смещение смыслового фокуса	48%	40%	42%	39%	47%	56%	44%
Полное переосмысление	16%	22%	24%	25%	11%	12%	19%
Итого:	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%
Всего в кинофильме, примеры:	211	156	183	121	157	50	878

Таблица 25 — Приёмы, составляющие нелинейный метод перевода

Приёмы перевода	K1	K2	K3	K4	K5	K6	Среднее
Модуляция	14%	20%	19%	26%	29%	36%	24,0%
Вариантное преобразование	18%	22%	24%	31%	27%	14%	22,8%
Дискурсивное преобразование	20%	22%	26%	10%	10%	26%	19,1%
Добавление	13%	12%	8%	15%	8%	16%	12,0%
Адаптация	8%	7%	7%	7%	13%	2%	7,2%
Опускание	9%	13%	7%	4%	6%	0%	6,6%
Субституция	9%	2%	5%	6%	5%	2%	4,7%
Компенсация	9%	2%	3%	2%	1%	4%	3,6%
Итого:	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%
Всего в кинофильме, примеры:	211	156	183	121	157	50	878

Таблица 26 — Факторы-актуализаторы преобразований

Факторы-актуализаторы	K1	K2	K3	K4	K5	K6	Итого, доля
Субъективно-интерпретационный	63%	71%	74%	76%	78%	78%	72%
Семиотический	71%	69%	62%	51%	40%	68%	60%
Дискурсивный	36%	47%	50%	31%	22%	38%	38%
Культурологический	12%	17%	16%	14%	25%	16%	17%
Лингвистический	13%	15%	10%	12%	27%	14%	15%
Форматный	16%	6%	8%	16%	8%	20%	11%
Всего в кинофильме, примеры:	211	156	183	121	157	50	878

Примечание: Анализ предполагал возможность множественного выбора факторов; сумма всех долей не сводится к 100%.